

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

JOSÉ ESCADA 1934-1980
A CONSCIÊNCIA DO DESENHO NA CONQUISTA DE OUTRA DIMENSÃO

2ª Parte: A Obra

ARMANDO JORGE CAMPOS DOS SANTOS CASEIRÃO

DOCTORAMENTO EM BELAS-ARTES
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: DESENHO

2006

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

JOSÉ ESCADA 1934-1980
A CONSCIÊNCIA DO DESENHO NA CONQUISTA DE OUTRA DIMENSÃO

2ª Parte: A Obra
Imagens

ARMANDO JORGE CAMPOS DOS SANTOS CASEIRÃO

DOCTORAMENTO EM BELAS-ARTES
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: DESENHO

2006

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

JOSÉ ESCADA 1934-1980
A CONSCIÊNCIA DO DESENHO NA CONQUISTA DE OUTRA DIMENSÃO

Catálogo Raisonné

ARMANDO JORGE CAMPOS DOS SANTOS CASEIRÃO

DOCTORAMENTO EM BELAS-ARTES
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: DESENHO

2006

2 – A OBRA DE JOSÉ ESCADA

2.1 – As Influências e os Primeiros Trabalhos

2.1.1 – Referências artísticas nacionais

Quando em Abril de 1959 José Escada, em entrevista à revista *Flama*,¹ foi questionado sobre os pintores modernos de que mais gostava em Portugal e no estrangeiro, o pintor mencionou Picasso, Rouault e Klee, como os maiores criadores do nosso tempo. No meio nacional, Escada elegeu como os grandes pioneiros da pintura moderna, Sousa Cardoso, Almada Negreiros, Eduardo Viana e Mário Eloy. Mas acrescentou que grande era também Maria Helena Vieira da Silva e que ele, como outros tentavam seguir. Escada teve o privilégio de um contacto pessoal com Vieira da Silva, com quem largamente conviveu.

Vieira da Silva acreditava que a pintura é indizível, que não se traduz por palavras ou mesmo por signos ou símbolos. A pintura revela-nos o invisível a essência e o lado escondido das coisas e dos seres: “As ideias devem sair do que pinto, é a pintura que fala por si.”² Mas a mensagem da pintura, só existe quando há algo para ser dito. Este falar de pintura cruza-se com as ideias de Paul Klee, um teórico chave tanto para Escada como para Vieira, quando escreveu: “A arte não reproduz o visível, torna visível.”³

A pintora enquanto libertadora do subtil diz: “pinto o que não está lá como se lá estivesse”, pois o pintor não pinta o que vê, mas o que será visto. O pintor dá a ver. José Escada subscreveu esta mesma doutrina, por enquadrar Klee como um teórico elementar e por se posicionar ao lado de Vieira da Silva.

¹ António dos Reis, in, “Oportunas declarações, Encontro com José Escada, consagrado artista da pintura moderna” *Flama*, nº-580, ano XV, 17 de Abril de 1959.

² Vieira da Silva em entrevista a Virgílio de Lemos em Paris: «Vieira da Silva “É preciso viver com uma alma que saiba mais que os olhos”», *Jornal de Letras e Artes*, nº 127, de 11 a 17 de Dezembro de 1984, pg.2 e 3.

³ Paul Klee, *Escritos sobre arte*, Edições Cotovia, Lisboa 2001, pg. 38

Kandinsky era outro pintor cuja teoria era tida em grande consideração, tanto por Escada como por Vieira, seguidores duma arte não-figurativa mas também não essencialmente abstracta: “Vieira da Silva considera que a arte abstracta, que no seu caso não será inteiramente abstracta, exige um trabalho de fôlego.”⁴ A pintora, era uma seguidora dos princípios da *Necessidade Interior*, criados por Kandinsky, princípio que defende que a cor oculta uma força mal conhecida mas real, evidente, que age sobre todo o corpo humano. A ideia de um piano e de todo o seu mecanismo de produção sonora não anda muito longe neste princípio. A cor seria uma tecla; o olho, um martelinho que lhe bate; a alma, um instrumento de mil cordas. O artista mais não seria do que a mão, que com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração justa. Torna-se portanto evidente que a harmonia das cores não deve assentar senão sobre o princípio do contacto eficaz. A alma humana, tocada no seu ponto mais sensível, responde.⁵

Afirmava a pintora que “a abstracção é muito difícil para quem pinta. E há pessoas que tomam a abstracção como uma moda.”⁶ No seu caso, a pintura não era inteiramente abstracta. “Há sempre algo de não-abstracto. De maneira que é natural que as pessoas possam ver os meus quadros com maior facilidade.”⁷ Damos conta da estreita relação entre o abstracto e o figurativo, como se entrecruzam os registos do real com o imaginário, “finalmente, quanto mais as praias, as pontes, os metros, as cidades são abstractas, quanto menos facilitam uma visibilidade imediata mais elas são figurativas.”⁸ Entendemos que quanto mais os referentes são abstractos mais são representáveis.

A ideia de chegar mais perto da intimidade do ser, era uma primazia de Kandinsky. Nas palavras de um homem que possuía a pintura em si mesmo, não fosse ele considerado o pai do abstraccionismo quando, em 1910, ano do seu livro *Do espiritual da Arte*, pintou a primeira aguarela considerada a primeira obra

⁴ Vieira da Silva em entrevista a Virgílio de Lemos em Paris: «Vieira da Silva “É preciso viver com uma alma que saiba mais que os olhos”», *Jornal de Letras e Artes*, nº 127, de 11 a 17 de Dezembro de 1984, pg. 2 e 3.

⁵ Wassily Kandinsky, *Do espiritual da arte*, Publicações D. Quixote, 5ª Edição 2002, pg. 60

⁶ Vieira da Silva em entrevista a Virgílio de Lemos em Paris: *Opus Cit.*, pg. 2 e 3.

⁷ *Idem*, pg. 3.

⁸ *Idem*, pg. 2 e 3.

abstracta da modernidade: “O som musical tem um acesso directo à alma. E nela encontra a sua ressonância, porque o homem possui a música em si mesmo.”⁹

A música tem um papel importante na génese da pintura de Vieira da Silva. A pintora diz-se como uma artesã que busca e rebusca, que cria o espaço para o habitar ou para o deixar vazio. “Felizmente que a música existe. Dá-me uma vitalidade que eu por vezes não tenho”,¹⁰ dizia a pintora. A música, para além de funcionar como incentivo, ajudava-a a trabalhar, criando-lhe ritmo e tempo, companhia na melodia e na harmonia, mas sobretudo envolvendo-a em sentimentos, “mas é também bem mais do que isso. As alegrias que sinto podem ser superiores por vezes ao que a pintura me dá,” acrescenta a pintora. “Não é apenas Haydn, não. Podem ser outros, Beethoven, Debussy...”¹¹

Escada também partilhava o gosto pela música. Música no seu sentido lato e universal. Numa entrevista em 1965,¹² quando questionado por Alfredo Margarido quanto à possibilidade de existir nos seus trabalhos um parentesco, directo ou indirecto, com certas formas musicais mais avançadas, o pintor apresentou no seu discurso a ideia da existência de um acordo involuntário, entre os trabalhos realizados e os que pretendia desenvolver, sendo a música contemporânea representada por um Schdeberg e um Boulez. O pintor afirmava na ocasião que “a liberdade de interpretação musical actual, sugere um tempo aleatório e uma possibilidade de recriação pessoal da pauta. Assim a minha tentativa é fazer uma pintura-objecto em que o espectador possa livremente intervir e que possa livremente transformar.”¹³ Como contraponto em relação ao objecto, Vieira da Silva, afirmou que “uma tela representa sempre o mundo,

⁹ Wassily Kandinsky, *Do espiritual da arte*, Publicações D. Quixote, 5ª Edição 2002, pg. 63.

¹⁰ Vieira da Silva em entrevista a Virgílio de Lemos em Paris: *Opus cit*, pg. 2.

¹¹ “Helena considera curioso que quando escuta um disco de um compositor que morreu há muitos anos, interpretado às vezes por uma pessoa que não é deste mundo, [...] eles vêm dar-lhe uma energia que ela não tem.” In Vieira da Silva em entrevista a Virgílio de Lemos em Paris: «Vieira da Silva “É preciso viver com uma alma que saiba mais que os olhos”», *Jornal de Letras e Artes*, nº 127, de 11 a 17 de Dezembro de 1984, pg2 e 3.

¹² Rui Mário Gonçalves e Alfredo Margarido, “A pop-art é uma visão episódica e sensacionalista do real”, *Jornal de Letras e Artes*, 25 de Agosto de 1965.

¹³ José Escada em entrevista a Rui Mário Gonçalves e Alfredo Margarido, “A pop-art é uma visão episódica e sensacionalista do real”, *Jornal de Letras e Artes*, 25 de Agosto de 1965, pg16

mesmo que não seja genial, representa um mundo, enquanto um objecto, é raro que represente o mundo. Pode ser bonito, engraçado, espirituoso...”¹⁴

Anos mais tarde, já em Lisboa, enquanto trabalhava no seu quarto atelier, Escada tinha sempre um pequeno e fanhoso rádio que lhe fazia companhia nas emissões do *Rock em Stock*. Mas também música clássica, talvez dos tempos passados com Vieira da Silva, das tardes e serões de trabalho, das noites de conversa. Escada amava a música, sendo o seu tema preferido *A Truta* de Schubert, tal como confidenciou Lagoa Henriques. Um ano antes do seu desaparecimento, no dia do seu aniversário, Escada foi jantar ao atelier do escultor mais dois ou três amigos e a um certo momento pediu-lhe para, mais uma vez, ouvir aquela composição. A música tinha para Escada a mesma estrutura de ritmos, o mesmo claro-escuro, a mesma graduação de valores que a pintura ou o desenho, como entendeu Lagoa Henriques.¹⁵

No retrato de José Escada pintado por Marta Telles, datado Paris de 1964, é de realçar a presença de um gira-discos,¹⁶ único objecto presente na sala para além do cavalete com a pintura, marcando assim a importância que a música tinha para este pintor. Seguramente que Escada seguira as teorias de Kandinsky. Para o pintor e teórico Russo, as formas das tendências construtivas em pintura podiam-se dividir em dois grupos principais: a primeira, a composição simples, submetida a uma forma clara denominada de composição melódica. A segunda, a composição complexa, somatório da combinação de várias formas, as quais se submetem a uma principal evidente ou velada. A base da composição recebe uma sonoridade particular, sendo a composição denominada sinfónica. Todo este processo lembra de modo flagrante o próprio processo da música, senão da construção musical. Kandinsky escreve que “cada composição musical possui um ritmo próprio; tal como na pintura, também na natureza podemos descobrir um ritmo na ordem aparentemente fortuita das coisas.”¹⁷

¹⁴ Vieira da Silva em entrevista a Virgílio de Lemos em Paris: *Opus Cit*, pg. 3.

¹⁵ Lagoa Henriques, “José Escada, uma pintura m (o) ural”, *Arteopinião*, nº13 Janeiro 1981, pg.24.

¹⁶ Este retrato pode ser visto no capítulo 1.7, Fotobiografia, fig.22-F.

¹⁷ Wassily Kandinsky, *Do espiritual da arte*, Publicações D. Quixote, 5ª Edição 2002, pg. 122.

Com que ritmo iniciava Vieira da Silva os seus trabalhos: “O ponto de partida, é fornecido por algo de imprevisto”,¹⁸ confessa a pintora sobre a sua metodologia de trabalho. “O acidental pode sugerir a estrutura de uma tela, o modo como a pintura é exigente e se alimenta pouco a pouco mas do que lhe convém preservando um ritual sagrado, devoradora, rejeitando o supérfluo.”¹⁹ Continuando a ideia de que a pintura fala por si e com o seu amor à pintura e o de Arpad, Vieira da Silva diz não gostar de falar dos seus amores, (da sua pintura), diz ter medo das coisas muito faladas, que há mistérios que ficam por revelar. “Não sabemos de onde vimos nem para onde vamos.”²⁰ Dificil também para os pintores é saber quando um quadro está acabado pois: “um quadro nunca está acabado. É impossível acaba-lo.[...] À falta de convenção exacta, o fim do quadro, na medida em que este é concebido como um processo aberto, depende da cortina imaginária que virá pôr termo à acção do pintor.”²¹ O fim de um quadro depende de “uma fractura, um acontecimento qualquer ou o simples esgotamento limitam muitas vezes o tempo de produção do quadro.”²²

Consoante a idade e a experiência de Vieira da Silva, as telas assumiam representações diferentes. Uma tela em branco representava para Vieira da Silva, enquanto ainda jovem artista, um enorme quebra-cabeças, derivado sobretudo ao seu custo elevado. Contou a pintora que ela e Arpad quando eram novos, costumavam utilizar várias vezes a mesma tela para pintar. As telas eram o que custava mais caro e após utilizarem um decapante lavavam as telas com extremo cuidado. “Havia bocados que ficavam aderentes, não se conseguia faze-los desaparecer. Então incorporávamo-los numa nova composição. O Arpad gostava muito disso. Gostava de pintar sobre fundos muito absorventes.”²³

Mais tarde, quando já vendia os seus quadros, a tela encerrava em si o prazer de começar, de iniciar algo de novo, uma forma de recomeçar; por fim a

¹⁸ Vieira da Silva em entrevista a Virgílio de Lemos em Paris: *Opus Cit.* pg 2 e 3.

¹⁹ *Idem, ibidem.*

²⁰ *Idem, ibidem*

²¹ Júlio Pomar, in, *Da cegueira dos Pintores*, Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Março 1986. pg. 33.

²² *Idem, ibidem.*

²³ AAVV, *Vieira da Silva, Monografia* Edições Skira, Paris 1993,

tela metia-lhe medo. Não que fosse uma coisa preciosa e cara como no início, mas porque tinha medo de começar a tela, de estragar aquele rectângulo branco que estava bonito assim e fazer algo menos bem do que aquilo que já lá estava.

Para Vieira da Silva que dizia que: “Somos sempre nómadas que nos procuramos nas fontes misteriosas da própria vida”²⁴, a pintura era sempre a busca do eterno desejado e sempre adiado, em que o próprio mistério provocava um contacto mais caloroso, mais humano com o que pintava.

Da mesma forma devemos abordar os outros artistas que Escada mencionou na entrevista à *Flama*: Amadeo, Almada, Eduardo Viana, e Mário Eloy. Já vimos que Escada considerou ter continuado “modestamente a tarefa que Viana e Almada exemplarmente realizaram”.²⁵ Sobre Amadeo, Escada publicou no *Jornal de Cultura*, de 15 de Junho de 1959, um interessante artigo intitulado “Souza Cardozo Pintor Europeu”, o que revela o seu conhecimento e estudo acerca da obra desse pintor. No artigo menciona que “para muitos portugueses de 59, aqueles 171 trabalhos guardam o mesmo insólito, inesperado e hermético sentido, que tiveram em 1916.”²⁶

Comum a todos os mencionados por Escada, pioneiros da pintura moderna portuguesa, é que se encontraram por vários períodos fora de Portugal; Amadeu em Paris, Almada em Madrid, Viana em Paris e posteriormente na Bélgica e Eloy em Paris e Berlim. Em Portugal, Viana, Amadeo e Almada, chegaram a trabalhar juntos. Viana era o mais velho, seguido de Amadeo e de Almada.²⁷

Quando já em Paris, Amadeo desiste da carreira de arquitecto, e incentivado pelas suas boas caricaturas inscreve-se em 1909 na Academia Viti, onde assiste às aulas de Pintura de Anglada Camarasa, “pintor espanhol muito

²⁴ Vieira da Silva em entrevista a Virgílio de Lemos em Paris: *Opus Cit*, pg. 2 e 3.

²⁵ Carta de José Escada datada de Lisboa, 22 de Junho de 1979, dirigida à Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas Artes, Ex.º Sr. Dr. Artur Nobre de Gusmão, registo nº 1513, arquivada na pasta-processo referente ao subsídio atribuído ao pintor entre 1976 e 1979, Serviço de Belas-Artes, Fundação Calouste Gulbenkian.

²⁶ José Escada in “Souza Cardozo pintor europeu”, *Jornal de Cultura*, nº 2, 15 de Junho 1959, Lisboa, pg5.

²⁷ Os três nasceram nos finais do século XIX, E. Viana em 1881, Amadeo em 1887 e Almada em 1893. Já M. Eloy nasceu no início do século XX, em 1900 e Vieira da Silva em 1908.

conhecido”²⁸ do sul de Espanha, tão independente de Escolas como o seu rival castelhano Zuloaga, ambos vivendo em Paris. Anglada pratica um impressionismo de grande colorido, numa pintura exuberante e sensual, afastado das delicadas atmosferas francesas e já embrulhado nas violências expressionistas. É nesta Academia que Amadeo vai adquirir a técnica da pintura, apesar de a negar e de a menosprezar. Rejeita a técnica e por extensão rejeita igualmente toda e qualquer técnica. A sua posição resume-se nas suas palavras: «A technica é coisa em que nem penso. Fixar ahi a ideia é parar muito aquem do fim. Qualquer aprende. Ninguém deixa de fazer uma obra de arte intensa por falta de technica, mas por falta de outra coisa que se chama temperamento»²⁹. Para Amadeo a técnica sem talento só produziria obras triviais, mas o talento sem técnica ficará sempre incompleto e coxo, sendo a técnica indispensável como instrumento não como fim em si mesmo. Apesar de a negar, Amadeo frequentou as aulas de Anglada para adquirir a técnica. Amadeo tornou-se assim naquilo que mais tarde será, nas palavras de Almada Negreiros: «a primeira descoberta de Portugal na Europa do século XX»³⁰.

Amadeo definia-se a si mesmo como impressionista, cubista, futurista, abstraccionista – de tudo um pouco, não seguindo Escola nenhuma, procurando apenas a originalidade.

“A sua formação é alheia às estruturas estéticas portuguesas, limitadas então por um processo naturalista já requeitado, ao nível duma segunda geração de bolseiros nas *Beaux-Arts* parisienses. Nada de Portugal Amadeo (...) podia receber – e por isso só ao termo de seis anos vividos em Paris ele pôde sintonizar-se com os factores dinâmicos da *Escola de Paris*”³¹

²⁸ Carta de Amadeo para seu tio Francisco, datada de Paris 1909, in Fernando de Pamplona, *Chave da Pintura de Amadeo*, Guimarães Editores, Lisboa 1983, pg. 56.

²⁹ Carta de Amadeo a seu tio Francisco datada de 1910, in Fernando de Pamplona, *Chave da Pintura de Amadeo, Opus Cit*, pg. 58.

³⁰ Panfleto distribuído na Exposição de Amadeo, na Liga Naval de Lisboa, assinado por José de Almada Negreiros, poeta futurista, datada de 12 de Dezembro, de 1916. in J.-A. França, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, pg. 21.

³¹ J.-A. França, “Amadeo (e Santa-Rita)”, *Colóquio Artes* N°51, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Dezembro, 1968, pg. 17.

Em 1912, Amadeo publica um Álbum, *XX Dessins par Amadeo de Souza Cardoso*,³² que teria prefácio de Laurent Tailhade o que não se veio a verificar, ficando o citado álbum com prefácio de Jérôme Doucêt, onde se pode ler: «Cardoso conseguiu transformar uma folha de papel numa espécie de tapete do Oriente, mais equilibrado que uma Galeria dum templo maometano, tão grandioso como uma tapeçaria da Flandres, viva de cor, embora não tivesse molhado a sua caneta e o seu miraculoso pincel senão em tinta-da-china, lugubrememente monocromática». Este álbum³³ deveria estar pronto na segunda quinzena de Junho, tendo sido o trabalho confiado à *Société générale d'impression*, 21, Rue Ganneron, Montmartre, com a data de 31 de Agosto de 1912. Louis Vauxcelles, ao escrever sobre o álbum, diz que Amadeo «não procede de ninguém, nem mesmo de Deus. Criou um mundo novo. A Natureza, seres vivos, animais ou criaturas humanas, flora e fauna, tudo saiu do seu cérebro de lírico alucinado»³⁴.

O desenho em Amadeo será uma constante: de férias na Bretanha realizou um grosso caderno que desenha e ilustra o manuscrito de Gustave Flaubert, *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*. A caligrafia do texto é feita com tinta verde, vermelha, negro e ouro. As ilustrações são brasões bizarros, plantas estranhas, flores de sabor popular, trofeus de caça fantásticos e figuras em página inteira.³⁵ Um livreiro de Montparnasse comprou-o a Amadeo. Segundo Lúcia, sua esposa, o referido manuscrito «foi vendido durante a guerra de 14 e encontra-se há

³² Os desenhos foram fotografados pelo russo M. Lewdik. Em 1912 e 1913, Amadeo ocupou-se activamente da difusão deste seu álbum, enviando exemplares a alguns críticos: M. Vogel, (Revista de Arte e Decoração), Arthur Meyer (Le Gaulois), Arsène Alexandre (Conservateur du château de Compiègne), Gustave Geffroy (Directeur des Gobelins), Roger Marx (Directeur de la Gazette des Beaux-Arts), Simon Thiébaud (Le Temps), e ainda Gustave Kahn, e Adolphe Basler. A 5 de Março de 1914, assina um acordo de tiragem com a Librairie Lutétia, 66, boulevard Raspail. in, Paulo Ferreira, *Amadeo de Souza Cardoso - Peintre Portugais, 1887-1918*, Paris, Centre Culturel C. Gulbenkian, 1995, pp.86-88.

³³ Com uma tiragem composta de 30 exemplares sobre papel imperial do Japão, donde os três primeiros são acompanhados de desenhos originais; de 100 exemplares fora de comércio, por subscrição, sobre o mesmo papel, e de 400 exemplares em papel imitação de imperial Japão. O conjunto de desenhos obedece a uma unidade estilística, no entanto é possível discriminar duas famílias e dois desenhos isolados. Os vinte desenhos são: *Os Cavalos do Rei*, *A Amazona Negra*, *A Paisagem*, *Os Cavalos do Sultão*, *A Floresta Maravilhosa*, *O Torneio*, *O Moinho*, *O Estudo do Nu*, *Mãe e Filha*, *O Banho das Feiticeiras*, *O Atleta*, *Tormenta*, *Mouriscas*, *No Terraço*, *A Cabra Encantada*, *Falcões*, *Tigre*, *Descanso do Veado*, *Três Galgos Brancos* e *Cabeça de Estudo*.

³⁴ J.-A. França, *Amadeo de Souza Cardoso*, Editorial Inquérito, Lisboa, 2ª Edição, 1972, pg. 24.

³⁵ São 56 páginas (21 x 26,5 cm), manuscritas e iluminadas e 11 desenhos de página inteira, datados de 1912.

anos (em 1948) em poder de um colecionador»³⁶. António Ferro, quando director do SPN pretendeu adquiri-lo, conseguindo um parecer favorável da Junta Nacional de Educação, o que não veio a acontecer por falta de verba. Mais tarde, um colecionador do Porto tentou comprá-lo. Acabou por ser adquirido pela viúva do pintor³⁷.

No ano de 1915, manteve contactos e troca de correspondência com Sonia e Robert Delaunay, assim como com Eduardo Viana. No ano seguinte, inaugurou a 1 de Novembro uma exposição individual no *Salão de Festas do Jardim Passos Manuel*, no Porto, que «solidamente burguês como no tempo de Júlio Dinis, estava longe de se encontrar preparado para aventuras semelhantes. A exposição anunciava-se, no catálogo, como “abstraccionista”, palavra nova e intrigante que na verdade não se applicava a qualquer obra exposta»³⁸. Foram expostos oitenta óleos, diversas pinturas a cera, vinte aguarelas e dez desenhos, em parte obras antigas e algo ultrapassadas. No entanto, estavam presentes algumas *pochades* muito recentes que reflectiam o ponto actual da sua obra e compensaram as telas marcantes retidas em Paris por causa da Guerra. Tantos quadros juntos dum pintor que anunciava ter obras em várias exposições e galerias de Munique, Paris, Berlim, Londres, Colónia, Hamburgo, Nova Iorque e Chicago e, numa entrevista em Lisboa acrescentaria à lista Moscovo, ou talvez fosse confusão do jornalista, era motivo para a desconfiança do público. «Então, houve quem lhe cuspiasse num quadro, marcando bem em saliva lusitana, o ódio provinciano a toda a novidade, a toda a criação livre. Veio gente nova a defender a obra, houve discussões, insultos, zaragatas. Dias depois, um desconhecido abordava Amadeo na rua e respondido que sim, que fora ele quem pintara “aquilo que estava ali em cima”, agredira-o de chofre, com rancor – e safara-se logo»³⁹. Esta sua exposição, uma livre manifestação de arte, sem o intuito se lesar alguém, dividiu as opiniões tanto do público como da imprensa escrita: O *Jornal de Notícias* e o *Comércio do Porto*, mostraram-se simpáticos, prudentes e cautelosos, opondo-se á

³⁶ Fernando de Pamplona, *Chave da Pintura de Amadeo, Opus Cit*, pg. 9.

³⁷ J.-A. França, *Amadeo de Sousa Cardoso, Opus Cit*, pg. 77.

³⁸ *Idem*, pg. 55.

³⁹ *Idem, ibidem*

desaprovação do *Primeiro de Janeiro. A Lucta*, com alguma indignação irónica, lamentava que «a doença futurista tivesse transposto as fronteiras do nosso lindo Portugal». *A Montanha*, chamava-lhe «ignomínia monstruosa, exibição obscena – no elegante salão de festas», seu autor um louco perigoso, e recomendava ao Sr. Comissário da Polícia o internamento do pintor e de um crítico de outro jornal que elogiara entusiasticamente a exposição.

A par com esta exposição de Amadeo era distribuído um folheto, que causou sensação, assinado por José de Almada Negreiros, Poeta Futurista, datado de Lisboa, 12 de Dezembro de 1916, e que deu um antegosto da conferência que em Abril seguinte teve lugar no *Teatro da República*, hoje *Teatro S. Luís*. Almada dedica-lhe pouco depois o seu livro *K4 Quadrado Azul*.

Publicou então um álbum intitulado *12 Reproductions – Amadeo Souza Cardozo, Paris*. Em 1917, o *Portugal Futurista* publica reproduções de oito quadros de Amadeo.

Em finais de Outubro de 1918, sucumbe à epidemia da pneumónica que ceifou a vida a mais cinco membros da sua família.

Em 1921, Eduardo Viana, (que, em Paris e em Portugal, fora o seu amigo mais chegado)⁴⁰, lembra Amadeo e dedica uma exposição à sua memória.

Será de salientar o paralelismo das criações de René Bertholo e de José Escada, e de todo o grupo K.W.Y., com estes pioneiros no início do Século XX, desde a revista *Ver* aos álbuns K.W.Y., das *Plaquettes* na ESBAL, às exposições e edições posteriores de livros de artista.

Robert e Sonia Delaunay, Amadeo de Souza Cardoso, Almada Negreiros e Eduardo Viana, constituíram a *Corporation Nouvelle*. Também D. Rossin (pintor russo residente em Paris), assim como os poetas Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars⁴¹, fazem parte, à distância, desta associação destinada a uma actividade artística comum e coordenada. A alegria de criar era partilhada por todos, e a crítica franca, honesta e frontal constituía uma regra primordial desse convívio. Eduardo Viana, em 1916, em carta dirigida a Sonia insistia nisto mesmo: “Julgo

⁴⁰ J.-A. França, *Amadeo de Sousa Cardoso, Opus Cit*, pg. 62.

⁴¹ Paulo Ferreira, *Catálogo da Exposição Sónia e Robert Delaunay em Portugal e os seus amigos*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Abril-Maio 1972, pg. 6.

que já me conhece. Comigo nada de torrão de açúcar: franqueza por franqueza, honestidade por honestidade, mas também... maldade por maldade. Isto, garanto-lhe. É realmente preciso coragem para trabalhar nas condições em que trabalho, mas creio firmemente que um esforço nunca é perdido, e é isso que me aguenta. Trabalho com os dentes cerrados. Por que diabo, eu, que sou todo nervos e alma no meu trabalho, poderia fazer uma coisa que nem sequer se parecesse comigo? Julga que se pode criar sem alegria? Não há alegria sem inquietação, porque, ao revelar os nossos mistérios, as maravilhosas profundidades da nossa alma, não se faz isso, meu Deus sem inquietação, como o caçador maravilhado e aterrorizado que atravessa a floresta virgem e maravilhosa. Mas havemos de conversar!”⁴² De tais conversa surgem então projectos de trabalhos e iniciativas colectivas: Organizar exposições itinerantes, chamadas “exposições móveis” e editar álbuns de arte, sendo o primeiro constituído por uma compilação de poemas acompanhados de interpretações de diversos artistas. Eduardo Viana aceita com alegria a confiança nele depositada para a realização do projecto; Amadeo organiza a capa para a qual envia alguns esboços; Robert Delaunay prepara o boletim de subscrição que apresentava no cabeçalho: «Album n° 1 des Expositions mouvantes, Nord-Sud-Est-Ouest». Todos os exemplares serão numerados e assinados pelos artistas, sendo o preço de cada um fixado em oito francos pela subscrição e a dez francos nas livrarias e nas galerias de arte. O preço do exemplar em edição de luxo em papel especial seria de vinte francos por subscrição e de trinta francos em venda normal. Este primeiro anunciava já a preparação de um Álbum N° 2, com novas colaborações.

O formato e a paginação do Álbum ficou a cargo de Eduardo Viana; multiplicou os estudos para a sua ilustração e comprometeu-se em executar na perfeição este trabalho, dando-lhe prioridade sobre a sua obra pessoal: era a sua “ideia fixa”, o seu “único pensamento”. Como se pode ler numa carta de E. Viana a Robert, datada de Abril de 1916: «L’Album est ma seule pensée maintenant. Je cherche déjà comment faire la couverture. Plusieurs idées me passent par la tête.

⁴² Carta de Eduardo Viana a Sonia Delaunay de 1916, *in*, Rui Mário Gonçalves, “Eduardo Viana e a modernidade em Portugal”, *Diário de Notícias*, 24 de Dezembro de 1981.

Enfin, je cherche à faire quelque chose de bien, qui ne soit pas tout à fait renegade. Et je réussirai, ou je crève! »⁴³ No entanto, este trabalho absorvia-o em demasia e impedia-o de se dedicar à execução de “quadros mais sérios”. Mas Viana era persistente e decidiu continuar corajosamente. O mesmo não aconteceu com Amadeo de Souza-Cardoso que cedo se desgostou e abandonou o projecto. A sua colaboração no Álbum sempre fora um esforço de solidariedade amigável – executava as chapas com resignação, lamentando o tempo perdido com essa operação. «*Je regrette de vous dire que je ne ferai pas de pochoirs. Je suis absolument nul dans ce travail, c’est un esclavage que je ne veux pas subir. J’ai essayé et vite regretté: c’est une industrie horrible avec des résultats mauvais. Je parle pour moi*». ⁴⁴

Com esta técnica da cera quente tentaram convencer os seus amigos pintores portugueses. Eduardo Viana interessado e entusiasmado, apaixonou-se pela matéria e procurou, com cessar, entender e aperfeiçoar o seu conhecimento, vindo a concretizar então alguns quadros com a referida técnica. Amadeo, pelo contrário, acha-a fluida e vaga, devido essencialmente ao seu temperamento impulsivo e ao seu desejo de produção e ainda a algumas experiências falhadas e nauseabundas, reconhecendo ainda que não tem prática nenhuma com o guache pedindo então alguns conselhos técnicos ao casal francês. Curiosamente, executa, em 1916, uma pintura a cera quente, encáustica, que figurou na sua exposição de Outono, na cidade do Porto. Tratava-se de uma tela de grandes dimensões, exposta hoje no Museu de Amarante, da qual ele, contudo, só pintou os três quartos superiores; o restante seria concluído por Eduardo Viana.⁴⁵

⁴³ Carta de E. Viana a Robert Delaunay, Abril 1916, in, Paulo Ferreira *Correspondance de Quatre Artistes Portugais, Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Viana, avec Robert et Sonia Delaunay-Contribution à l’histoire de l’art moderne portugais,(années 1915-1917)*, Paris, Centre Culturel Portugais-FCG, Paris Presses Universitaires de France, 1972

⁴⁴ Carta de Amadeo de Souza-Cardoso a Robert Delaunay, de 4 de Agosto de 1916, in, Paulo Ferreira *Correspondance de Quatre Artistes Portugais ...Opus Cit.*

⁴⁵ Confirmado pelo Pintor Fernando de Azevedo em entrevista concedida a 27 de Dezembro de 1999.

Esta entreajuda seria comum entre os dois artistas — Fernando Pernes adianta-nos que na concepção da obra de Viana «*K4 Quadrado Azul*», “Amadeo de Souza Cardoso teria colaborado também.”⁴⁶

Viana era realmente um experimentador, adepto de novos materiais, na procura do efeito plástico desejado, podendo-se ler numa das suas cartas em que partilhava o seu entusiasmo: «*Je travaille quatre matières – la gomme, la cire, l’huile et l’oeuf – dans le même tableau. C’est un travail difficile qui demande du tact, de la souplesse et de la netteté, mais c’est aussi un travail d’un charme très grand, chaque matière ayant sa qualité, comme vous le savez bien*»⁴⁷

Almada foi essencialmente um criador, possuidor de um espírito multifacetado e de talentos variados. Grande escritor, de prosa, teatro, novelas e extraordinário poeta, redactor de manifestos e panfletos, desenhador duma maravilhosa habilidade, pintor, decorador, bailarino e coreógrafo, no entanto os poetas diziam-no pintor; os pintores diziam-no desenhador e os dramaturgos diziam-no panfletário. O que na realidade interessava a Almada era o espectáculo. Para ele espectáculo quer dizer: ver!

Considerado como um dos fundadores do movimento futurista português, em 1917, foi um dos criadores da revista *Portugal Futurista* que teve número único, animando o movimento futurista com manifestos, como o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*.⁴⁸ Foi neste ano que contactou com o ballet Diaghilev, em Lisboa, vindo mais tarde a realizar a coreografia de três bailados.

No ano de 1925 escreveu o romance *Nome de Guerra*, que só seria publicado em 1940, e fez parte, com Eduardo Viana, do grupo de modernistas que pintaram as telas que iriam ornamentar o café *A Brasileira*. Dentro do círculo de

⁴⁶ Fernando Pernes, Catálogo da Exposição *Sonia e Robert Delaunay em Portugal e os seus amigos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Abril-Maio, 1972.

⁴⁷ Carta de Eduardo Viana a Sonia Delaunay, Outono 1916, in, Paulo Ferreira *Correspondance de Quatre Artistes Portugais ... Opus Cit.*

⁴⁸ “É preciso criar a Pátria Portuguesa do século XX. O Povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem Portugueses, só vos faltam as qualidades.”

artistas de Vila do Conde, Almada era tido mais como poeta, ou escritor do que como pintor. Quando das telas da Brasileira ainda era muito pouco pintor, contudo bom desenhador e colorista, pois trouxera de Paris uma definição de desenhador que durante muitos anos conduziria a sua obra, tanto em Lisboa como em Madrid. As telas da Brasileira não são os seus primeiros óleos mas a técnica empregue ainda é rudimentar. Plenas de imaginação as duas telas, sendo que uma apresenta duas banhistas na praia, mas com alguma fraqueza na organização dos corpos, no entanto, à outra cabe situação privilegiada na pintura moderna portuguesa, pois trata-se dum retrato de grupo, em que nos surge o próprio pintor, um amigo deste o poeta e professor Dória Nazaré, e duas amigas, Júlia de Aguiar, da companhia teatral espanhola Velasco, e Aurora Gil, sem companhia teatral certa. A tela mostra-nos então um grupo emblemático, tratado com o vigor e o rigor do desenho, sentados em redor de uma mesa, num espaço que seria o do própria Brasileira.

“Considere-se, porém, que os anos 20 de Viana (ao contrário dos de Almada) não têm um conteúdo intelectual parisiense mas apenas se responsabilizam por uma substancial digestão dos valores cubistas.”⁴⁹

Em 1933, quando já reinava a “ordem e o equilíbrio”, Almada elabora o cartaz para o Secretariado da Propaganda Nacional: *Votai uma nova Constituição*. No ano de 1935, publicou a revista *S.W. Sudoeste*, onde pretendeu juntar os grupos do *Orpheu* e da *Presença*. Em 1935, é nomeado por António Salazar procurador à Câmara Corporativa. Para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa, realizou os vitrais, em 1938, a pedido de Pardal Monteiro, que dirá em entrevista ao Diário de Notícias, que o chamou por Almada ser um “pintor considerado no nosso meio como futurista - o que em Portugal corresponde mais ou menos a ser meio louco e meio cabotino.”⁵⁰

“A experiência de Almada e de Viana, foi porém ela própria vivida de diferente maneira, com um ritmo e um aproveitamento desigual, muito mais fixo um do que outro, na medida diversa dos seus comportamentos mentais e

⁴⁹ J.-A. França, “Eduardo Viana 1968”, *Colóquio Artes*, Lisboa, 1968. pg. 8

⁵⁰ Artur Portela, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Janeiro 1982. pg. 65.

sensitivos. De qualquer modo, porém, ambos ficaram marcados por amores dos anos 20-com a diferença que essa marca foi definitiva e estática para Viana, um instintivo, e incipiente e dinâmica para Almada, um inventivo.”⁵¹

Eloy, mais novo, cruza-se com esta geração de pioneiros quando Viana, organizou em 1925 o *Primeiro Salão de Outono* na S.N.B.A. e o convidou a participar. Cinco anos mais tarde, em 1930, no *Primeiro Salão dos Independentes* Eloy, procurava a síntese da forma. Eloy escreveu que: “Em cada pincelada busco uma intenção cerebral. Por isso quando pinto, gostava de ter na cabeça pincéis em vez de mãos. Era assim mais directa a execução da pintura como eu a quero, pois da cabeça às mãos quantas tradições me desvirtuam uma execução obediente.”⁵² No ano de 1935, no *I Salão de Arte Moderna*, recebeu o entregue pela primeira vez Prémio Souza-Cardozo. Eloy pode ser considerado um dos mais importantes pintores expressionistas figurativos em Portugal. Sem deixar de revelar uma certa preocupação com o arranjo das formas e das figuras pode-se notar nos seus trabalhos uma extrema simplificação formal e esquematismo na própria figuração.⁵³ Eloy faleceu em 1951, após vários anos de internamento na Casa de Saúde do Telhal, onde realizou centenas de desenhos, reveladores da sua facilidade de execução.

2.1.2 - As afinidades religiosas: Os mestres das paisagens interiores.

Dos muitos artistas de que Escada gostava ou que admirava foi por uns profundamente influenciado em matéria prática, por outros terá sido em matéria teórica. Escada iniciou a prática da pintura “por fazer coisas académicas, o que

⁵¹ J.-A. França, “Eduardo Viana, 1968”, *Colóquio Artes*, Lisboa, 1968, pg. 6.

⁵² Mário Eloy in, *Catálogo Primeiro Salão dos Independentes*, 1930.

⁵³ Ver: Jorge Segurado, *Catálogo da exposição retrospectiva da obra do pintor Mário Eloy*. S.N.I., 1958.

quer dizer copiadas.”⁵⁴ Para logo, segundo ele: “em certo momento reparei num Toulouse-Lautrec com atenção e comecei a descobrir o mundo da verdadeira pintura.”⁵⁵

Acreditamos que o despertar com Lautrec terá tido por base toda a temática desenvolvida pelo pintor francês. Em nada influenciou a técnica, os materiais, a utilização da cor, ou ainda as formas expressivas, ou outra qualquer razão. A única razão que encontramos foi o gosto tendencial de Escada para o desenho e para os ambientes representados por Lautrec, e a sua compreensão. Envoltas em profundo romantismo, os desenhos de Lautrec transportam o espectador especialmente para cenas de café-concerto, trabalhos como *Jane Avril*, e *Yvette Guibert*; cenas de *music-hall*, como *Loie Fuller*; de teatro, tal como *Marcel Lander Dançando o Bolero de Chilperico*; de casas de passe, como as representadas em *O Salão da Rue des Moulins*, assim como do famoso *Cabaret Moulin-Rouge*, do *Cabaret Bruant* e do *Circo Fernando*.

Seria esta predisposição, essa semente ainda por germinar para as ilusões de uma vida boémia e marginal, feita da frequência viva de cafés e de bares, tida como característica da imagem do pintor romântico, que terá encantado Escada e levado este a desenvolver o seu gosto pela pintura. Nos dois pintores encontramos um paralelismo de uma vida desregrada que levou à ruína da saúde de ambos. Em Escada, uma tuberculose que se mostrou fatal numa recaída; em Lautrec, o internamento numa clínica, em Neuilly, para uma cura de desintoxicação, em resultado da qual viria a falecer dois anos depois, quando de uma recaída. No caso deste último a sua decadência física teve, aliás, início bem cedo: dois acidentes sucessivos na sua adolescência quebraram-lhe as coxas e impediram o seu desenvolvimento, tornando-o quase anão e deixando-o debilitado.

Escada apropriou-se dum plano escolar e académico que lhe forneceu e desenvolveu capacidades de representação, tornando-se um exímio desenhador, onde a figuração se tornou natural. Todavia, essa figuração foi por si contrariada por uma abstracção que assentava na não-figuração.

⁵⁴ “Encontro com um artista cristão, José Escada”, *Encontro*, nº15, Fevereiro de 1958, pg. 10

⁵⁵ *Idem, ibidem*.

E se, por um lado, absorvia, num plano estético e visual, abstractos e não-figurativos, por outro, o seu pendor mais intelectual e portador de mensagem, assentava de consciência plena, numa primeira época, num plano teórico e prático em artistas católicos, predominantemente figurativos.

Seguindo também os ensinamentos mais genéricos dos escritos tanto de Kandinsky, como de Paul Klee, a afinidade religiosa e a conjugação de valores estéticos com Alfred Manessier e Jean Bazaine ajudaram não só a definir a sua posição mas também o deslocamento da sua obra face à religião e às transformações desta, factores importantes do seu percurso artístico. Assimilou Alfred Manessier, Georges Rouault, Julius Bissier, Jean Bazaine e André Lhote.

Na revista *L'Œil*, de Outubro de 1955, foi publicada uma entrevista conduzida por Bernard Dorival, intitulada “Alfred Manessier, artisan religieux”, que teve a maior importância para Escada. Manessier praticava uma pintura não-figurativa, com íntimas relações estéticas e religiosas com Bazaine.

Alfred Manessier nasceu em 1911 em Saint-Ouen, Amiens, e foi na *École des Beaux-Arts* dessa cidade que entre 1924 e 1928 frequentou o curso de desenho. Por vontade de seu pai, em 1929, é admitido em arquitectura na *École Supérieure des Beaux-Arts* de Paris, cujo curso não termina, aproveitando a sua estada nessa cidade para, no Museu do Louvre, se iniciar na cópia das obras dos grandes mestres, a par da frequência de academias livres. Em 1933, enviou a sua primeira participação ao *Salon des Indépendants*. Dois anos mais tarde, fez uma breve passagem pela *Académie Ranson*, onde conheceu Roger Bissière, Jean le Moal, Jean Bertholle e Étienne-Martin. A morte de seu pai, em 1936, obrigou-o a abandonar os estudos e a regressar à sua terra natal, para só voltar a Paris no ano seguinte, para integrar a equipa de Aublet e Delaunay na decoração dos Pavilhões do Ar e dos Caminhos-de-ferro da Exposição Internacional da Paris. Em 1938 é convidado por René Breteau para participar na exposição do grupo *Témoignage*, com Wacker, Le Moal, Zeiman, Étienne-Martin e Duchamp entre outros.

Douze peintre d'aujourd'hui, exposição na Galerie de France em 1943, foi uma mostra de Manessier ao lado de Bazaine, Le Moal e Esteve, tendo então

iniciado as reuniões clandestinas de preparação do *Salon de Mai*, em torno de Gaston Diehl.

Foi a sua passagem por um retiro cisterciense, onde se tornou crente, que vai deixar marcas em toda a sua obra. Poderemos encontrar na sua conversão tardia paralelismo com a conversão de José Escada, também tardia, já na sua maturidade, tendo a partir desse momento os artistas iniciado um período de trabalho ao serviço das suas crenças. Manessier, iniciou em 1947 os vitrais da Igreja de Sainte-Agathe des Bréseux, em Doubs. Em 1953, realiza nova série de vitrais, desta feita para a Igreja de Saint-Pierre, em Trinquetaille. Em 1957 realiza os vitrais da capela de *Sainte-Thèrese de l'Enfant Jesus et de La Sainte Face*, Hem, Nord.

Após 1943, Manessier abandona definitivamente a figuração, desenvolvendo assim apenas alguns signos baseados na simbologia cristã, como a cruz e a coroa de espinhos, entrando deste modo no universo abstracto. Em 1949, fez a sua primeira exposição individual na Galerie Jeanne Bucher, de Paris, e é seleccionado para a Bienal de Veneza de 1950. A partir desse ano, a sua paleta de cores torna-se mais escura, sóbria e dramática após um período luminoso inspirado nas paisagens holandesas. Em 1951, faz a sua primeira mostra individual no estrangeiro, na Galerie Apollo de Bruxelas, e, em 1953, na Galerie Pierre Matisse de Nova Iorque. Ganhou o primeiro prémio de pintura na Bienal de São Paulo em 1953 e o grande prémio de pintura do *Institut Carnegie*, de Pittsburgh em 1955. Em 1962 recebe o prémio de pintura da Bienal de Veneza. Ainda em vida em 1992 foi realizada uma retrospectiva da sua obra no Grand Palais de Paris, tendo falecido no ano seguinte.

Outro artista católico influenciador da obra de Escada, foi Jean Bazaine, mas para entendermos Bazaine teremos que nos debruçar primeiramente sobre Roger Bissière. Afirma José Augusto França que “Bissière foi o último grande pintor-pintor de uma tradição francesa, direi que, vindo depois dele, numa geração seguinte Bazaine foi o último dos seus grandes aprendizes. Aquele que com

paciência lhe actualizou as leis.”⁵⁶ Certamente aquele que dentro da arte e das problemáticas do seu tempo mais facilmente chegava junto das massas artísticas, sempre ávidas de novidade ou simplesmente com a vontade de reconhecer um mundo lentamente amadurecido.

Roger Bissière nasceu em 1888 em Villeréal, França, tendo seguido para Paris em 1910, onde após uma estada difícil expôs em 1919. Em 1922 é atraído pelo cubismo como resultado de ter conhecido Braque, mas a sua sensibilidade com exigências para além do domínio desta corrente e longas meditações sobre a pintura, que publicou numa série de artigos na revista *L'Esprit Nouveau*, levaram a que abandonasse esse tipo de trabalhos que já reconhecia como ultrapassado.

Entre 1925 e 1936 esteve como professor na Academia Ranson, ensinando pintura com liberdade de criação e de procura interior. Durante este período esteve arredado do público só voltando à prática da pintura por volta de 1945 quando se retirou para o campo. Expôs em 1946, na *Galeria Douin*, que então recebia as mais audaciosas propostas estéticas, revelando-se um novo pintor e um mestre na geração do pós-guerra. Em 1952 foi-lhe atribuído o Prémio Nacional das Artes. No seu tempo de ensino, a sua influência, a camaradagem e as buscas espirituais que exerceu sobre os seus alunos revelaram-se frutíferas, e como que a testemunhar-lhe profundidade surgiram pintores seus discípulos como Manessier e Le Moal. “Agudamente sensível, encantado com a natureza de que religiosamente se rodeia, e que feericamente transforma, Bissière é um pintor afectivo da vida interior mais secreta.”⁵⁷ Bissière representa a ponte entre duas gerações de pintores, a geração do cubismo à qual pertencia e a geração pós-cubista, à qual aderira.

O pintor Jean Bazaine nasceu em Paris em 1904, e pertenceu à geração que atingiu a maturidade durante a II Grande Guerra, juntamente com Gischia, Poliakoff, Vieira da Silva, Manessier, Berthole, Le Moal, formando um grupo variado que, nos anos 40 prepararam o grande surto da pintura parisiense do pós-guerra, que só se entenderia no decénio seguinte.

⁵⁶ J.-A. França, “Jean Bazaine, 1966”, *Colóquio Artes*, nº 39, Junho, 1966, pg. 16.

⁵⁷ J.-A. França, *Dicionário de Pintura Universal*, Estúdios Cor, 1962, pg 78

Bazaine dedicou alguns estudos à escultura, mas cedo abandonou as três dimensões, tendo-se licenciado em Filosofia e dirigido a sua veia artística para a pintura. Escreveu diversos livros e reflexões sobre arte, que publicou em 1948, tais como: *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, com texto de Aristóteles como epígrafe, tendo sido reeditado em 1953 e em 1960. O referido livro reúne uma série de reflexões sobre o ofício de pintar, sobre a própria pintura, sobre a posição do homem em face dela e, sobretudo também sobre o mundo. Reflexões sobre o acto de pintar e reflexões sobre a responsabilidade da criação eram reflexões que iam directamente ao cerne das preocupações de um grupo empenhado.

A influência de Jean Bazaine não se verifica só em José Escada. O grupo das Belas-Artes de que Escada fazia parte, nomeadamente a ala católica, abraçou a tarefa da sua divulgação. As ideias deste pintor francês alastraram-se e os estudantes da época reconheciam o seu saber sentindo a necessidade de o compreender. Grande foi o êxito deste pequeno livro. A única publicação de artes plásticas da época, a revista *Ver*, no nº1 da 2ª Série, publicou um pequeno trecho da tradução de *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, acompanhada de um apontamento de entrada, ambos da autoria de Nuno Portas, em que a arte abstracta e a arte não-figurativa se encontravam no âmago da questão. Procuravam-se respostas, especialmente para a pergunta: - O que é a arte abstracta? Desta forma, colocavam ao estudo e depois à discussão, um tema polémico na época: a abstracção e o não - figurativismo, para melhor entender o movimento artístico do seu tempo.

Nesta área Bazaine define dois territórios distintos. Um dominado pelos abstractos a que chama de “irrealistas” – segundo ele, certos puristas desenraizados da tradição, da experiência, da vida do homem. O outro dominado por uma geração que trabalhava em plena maturação, sem escolas, sem ismos, sem escândalos, e ainda, segundo Bazaine, com menos publicidade internacional. Eram eles Coat, Le Moal, Estève, e sobretudo Bissière, Manessier e o próprio Bazaine. Estes pintores encontravam-se fortemente enraizados numa pintura de certa forma humanista, mas distante da pintura literária e académica.

Como arte abstracta entende Bazaine a recusa total de imitar, reproduzir, e mesmo deformar, formas que provenham da natureza. É recusar-se a fazer entrar o mundo exterior no seu próprio jogo e esforçar-se por construir, à margem de toda e qualquer influência exterior, o drama das linhas e cores.

Escada geralmente citava Bazaine, como na entrevista ao jornal *Encontro*, em que dizia: “não se atinge o sagrado por se querer lá chegar”.⁵⁸ Para o pintor, o sagrado era um prémio que não se alcançava sem querer e que poderia ou não coroar o seu esforço. E dessa forma se pode dizer que toda a pintura é religiosa quando é boa, mas embora seja a qualidade que lhe confere acima de tudo valor sagrado, a posição religiosa do pintor sempre transparece no espírito da obra e nos seus temas.

José Augusto França publicou, em 1966, um interessante artigo⁵⁹ onde explicava que a arte de Bazaine se formulou em França, durante o período da guerra e da ocupação alemã, quando a coragem de alguns resistentes conseguia dar continuidade à tradição francesa. O historiador acrescenta que o sentido da criação de Bazaine se confundiu com o próprio sentido de uma pintura que se desenvolveu na ambiguidade de imagens, acertadas com a ambiguidade dum mundo, assim científica, filosófica e literalmente entendido. Bazaine praticava uma pintura ambígua tal como a de Vieira da Silva, Manessier ou Esteve. Tratava-se de uma pintura que se fundamentava numa noção de espaço ambíguo, herdada de Cézanne. No caso de Vieira da Silva, o espaço é mais que ambíguo: “Vieira da Silva levou mais longe que Picasso, Braque ou Klee, ou Kandinsky, a busca do novo espaço, que a Helena trouxe para a pintura o sentimento do invisível.”⁶⁰

O sentido adquirido pelas pesquisas de Bazaine assume uma situação histórica pois elas constituem de certa forma a história da pintura ocidental nos anos 40-50, na Escola de Paris.

⁵⁸ “Encontro com um artista cristão, José Escada”, *Encontro*, Lisboa, nº15 Fevereiro de 1958, pg. 10.

⁵⁹ J.-A. França, “Jean Bazaine, 1966”, *Colóquio Artes*, nº 39, Junho 1966, pg. 14.

⁶⁰ Virgílio de Lemos in: «Vieira da Silva “É preciso viver com uma alma que saiba mais que os olhos”», *Jornal de Letras e Artes*, nº 127, de 11 a 17 de Dezembro de 1984, pg. 3.

Após a absorção das propostas de Cézanne, no início do século XX, o cubismo desencadeava um esquema de trabalhos mentais e normativos que explicavam a realidade, ficando a pintura francesa e a ocidental como que refém dessa mesma corrente defendendo-se então contra as batidas passionais do expressionismo germânico. Esgotado então no cubismo as formas da possibilidade de criação, a par com novas técnicas, a natureza apresentou-se novamente, segundo outras coordenadas exigindo novas intervenções ao nível da imagem. Uma das necessidades dos pintores dos anos 40, para que a própria conjuntura francesa também terá contribuído, foi o inevitável rompimento com o cubismo sem soluções de compromisso, pois a chamada *avant-garde* era algo que se confundia, e que de certo modo fazia parte, de uma resistência ao invasor, assim como ao que ele representava.

Foi dentro de si próprio que Bazaine encontrou um caminho composto de um “paisagismo interior”, dum entendimento da natureza de forma pessoal. Escreveu o pintor em 1957 que “resta-nos reaprender pacientemente que o quente e o frio, o espaço, as árvores, os homens e os animais não são entidades longínquas ou domesticadas, e que este vasto mundo, é dentro de nós que roda.” Assim definia a sua posição perante o mundo e perante a pintura, realçando um espírito intimista de entendimento pessoal a que Escada não ficou alheio.

Nas pinturas de Bazaine é notável toda a alusão a elementos e situações da natureza, sempre presente e permanente, mostrando-a como denominador comum dos seus trabalhos, a razão de ser da sua pintura poética. Bazaine nunca abandonou esta temática conservando-se sempre fiel, transformando-a e transmutando-a, representando-a de uma forma mais vaga ou mais lírica de modo explícito ou mesmo em ligeiras sugestões. Títulos como “Árvores e Planícies”, “Paisagens”, “Personagens na Floresta”, “Vento da Aurora”, “Primavera Negra”, ou “Da Terra e do Céu”, demonstram a sua preocupação e o seu enamoramento com a terra e com os frutos, não só das árvores mas do mundo, num encontro de metáforas do homem. Bazaine propõe “uma arte de comunicação, em que o

homem a todo o momento reconhece no mundo a sua face transfigurada”.⁶¹ Bazaine conjuga assim Humanismo e naturalismo, desenvolvendo um “humanismo naturalista”, onde se faz-se sentir a influência directa de Cézanne e de Kandinsky, pois a ambiguidade da relação entre as formas e os espaços é uma função permanente das suas novas composições. Por outro lado, elas multiplicam as suas linhas de força, que não fora o horror de Bazaine por situações expressionistas, poderiam alinhar neste campo. O pintor pensava que o expressionismo contactava perigosamente com o simbolismo e que ambos evitavam encarnar as situações em formas concretas. Este horror pelo expressionismo pode mesmo ser colocado em paralelo com o horror, ou aversão de Escada pela arte-pop, quando este afirmou em entrevista que “a pop-art é uma visão episódica e sensacionalista do real”⁶², e que não lhe interessava esse tipo de arte sobretudo por razões estéticas. Também Vieira da Silva, no território da pintura tinha os seus gostos e desgostos, questionando-se : “associar o conceptual e o gestual? Não. O gesto para mim não existe. Não sou contra, mas para mim própria não. Posso fazer gestos a pintar, mas um quadro não é gesto.”⁶³ Assim marcava a pintora a sua posição em relação à pintura gestual.

A José Escada interessava sobretudo o valor interior da pintura, ou melhor, o valor interior com que se praticava essa pintura, a entrega do individuo à obra na forma como deixava fluir o sentir. O sentir deve ser entendido como desenho, sendo o desenho uma tradução, uma forma de comunicação desse sentir interior.

Um pintor admirado por José Escada com grande sentir interior foi Georges Rouault assim o definindo: “o valor religioso da pintura de Rouault está em parte no facto dos assuntos que ele pinta serem cristãos, mas estar muito mais no espírito com que ele as pinta, nas qualidades intrínsecas da sua pintura.”⁶⁴ Escada por ocasião da morte de Rouault, escreveu um longo artigo sobre o pintor

⁶¹ Bazaine, segundo J.-A. França, “Jean Bazaine, 1966”, *Colóquio Artes*, nº 39, Junho 1966, pg. 16.

⁶² José Escada em entrevista conduzida por Rui Mário Gonçalves e Alfredo Margarido, *Jornal de Letras e Artes* 25 de Agosto de 1965, pg. 16.

⁶³ Vieira da Silva em entrevista a Virgílio de Lemos em Paris: *Opus Cit*, pg. 2 e 3.

⁶⁴ “Encontro com um artista cristão, José Escada”, *Encontro*, Lisboa, nº15 Fevereiro de 1958, pg. 10.

na revista *Encontro*, nº 16, publicado em Março de 1958,⁶⁵ afirmando que “a vida e obra do grande mestre devem ser motivo de longa e profunda meditação.”⁶⁶

George Rouault nasceu em Paris em 1871, tendo falecido nessa mesma cidade a 13 de Fevereiro de 1958. Iniciou os estudos de pintura aos dez anos com o seu avô materno e aos treze anos já trabalhava afincadamente na oficina de vitrais de Saint-Severin. Com vinte anos já trabalhava assiduamente com vitralistas como Tamoni e Hirsch, tendo esta formação grande importância na linguagem que optou para a resolução das suas futuras obras. A arte do vitral cedeu-lhe profundos conhecimentos tanto na área do desenho, como na área das cores e da luminosidade. A cor enquanto vidro colorido, munida de forte transparência, surgia contornada por largos cernes de chumbo, que para além da função de suporte do material, ganhava importância como elemento de construção plástica, que o pintor vai mais tarde usar, tanto nos seus desenhos como nas suas telas, pois Rouault vai contornar a negro, com linha ou mancha larga, todas as superfícies de cor.

Com vinte anos, entrou para a Escola de Belas-Artes e para o atelier de Delaunay. Porém, este morre no ano seguinte e Rouault, juntamente com Matisse e Marquet fica sob o ensino de Gustave Moreau, que desempenhou papel importante no percurso de Rouault. Como professor na Escola de Belas-Artes e como Mestre generoso e entusiasta que vivamente defendia os interesses dos seus alunos mais originais: Matisse, Marquet, Puy, Rouault. Em 1895, é aconselhado por Moreau a deixar a Escola por achar que esta já nada tinha para lhe ensinar. Depois da morte do Mestre, em 1898, Rouault é nomeado conservador do museu constituído pelo atelier que Moreau havia legado ao estado. Nesta época, Rouault pinta composições inspiradas nas Escrituras ou na Mitologia. Ao mesmo tempo, pinta paisagens poderosas. Entretanto, descobre Cézanne, o Cézanne paisagista que pintava do motivo. Rouault pintava também ao ar livre as suas paisagens interiores e inquietas, mas estas vão-se transformando em composições bíblicas,

⁶⁵ Escada costumava colaborar com esta revista tendo no nº2, de Fevereiro de 1956, entrevistado e escrito sobre René Bertholo. Ele próprio foi objecto de entrevista dois anos depois em Fevereiro de 1958, na *Encontro* nº 15.

⁶⁶ José Escada, in “George Rouault”, *Encontro*, Lisboa nº 16, Março de 1958, pg. 3.

ganhando sério dramatismo, apresentando personagens que exprimem paixões, revolta e principalmente sofrimento. No entanto, estas composições foram abandonadas, pois, por motivos de saúde, em 1902 deslocou-se para fora de Paris e no recolhimento e na solidão a sua pintura transformou-se renovando-se.

Passou a pintar séries de Palhaços e séries de Raparigas, em aguarelas e guaches de grande fluidez, numa “espontaneidade quase automática que daria ao seu estilo o tom característico de todos os grandes expressionistas”.⁶⁷ Para a composição destas figuras recorreu aos conhecimentos da arte do vitral sendo esta habitualmente caracterizada por pesados contornos negros que encerram áreas de cor contrastada e violenta. A cor, quando fechada por negro numa composição, como que ganha o carácter de uma palavra sublinhada no meio de um texto. Esta forma de desenhar, de representar, de pintar, exprime a repulsa do pintor pelo vício, pela hipocrisia e pela crueldade.

No entanto, é no meio de um mundo desesperado e sem fé que Rouault trava conhecimento com o escultor católico Léon Bloy, com o qual cria grande amizade. Muitas vezes partilham o escasso pão que possuem para além das mutuas inquietações religiosas. Rouault desenvolve a sua atenção para o pecado e redenção e desenvolve a sua preocupação artística. Neste campo, renova a sua técnica, aligeirando-a, e reduzindo o desenho a traços essenciais que ganham uma vida autónoma. Renuncia às sombras, às gradações sabiamente aplicadas, às perspectivas e às sucessões de planos.

Em 1906 conheceu Ambroise Vollard, o famoso *marchand*, de Van Gogh, Renoir, Gauguin, Matisse, Bonnard, que lhe comprou toda a produção e tendo-se interessado pela sua pintura ofereceu-lhe, além de um contrato, um atelier na rue Martignac, onde o pintor se manteve durante quinze anos. Quando Vollard morreu em 1939, levantou-se entre os seus herdeiros e Rouault uma questão, pois aqueles queriam ter direito a uns oitocentos quadros que o pintor não considerava acabados e que portanto eram pertença sua. A questão foi a tribunal e em 1947 os quadros foram entregues a Rouault tendo este queimado 315 dessas obras

⁶⁷ José Escada, in “George Rouault”, *Encontro*, Lisboa nº 16, Março de 1958, pg. 3.

restituídas. A atitude de Rouault prova a sua grande honestidade profissional, que se reflectia também na sua obstinação, ao chegar a retomar vinte vezes um quadro antes de o considerar pronto.

Libertado das preocupações financeiras, casou em 1908 com Marthe le Sidaner e com a vida mais estável realizou, em 1910, a sua primeira exposição individual. Em 1911 deu inicio a uma série de trabalhos sobre temas sociais representando camponeses, operários e cenas de família. Nos anos seguintes, dedica-se à gravura, à ilustração e aos cenários. A partir de 1932, deixa de datar as suas obras consagrando-se quase exclusivamente à pintura religiosa.

Em 1945 a Igreja, por fim, descobre-o e é chamado pelo padre Conturier a fazer cinco vitrais para a Igreja de Assy. Rouault, pintor religioso, tem assim pela primeira vez oportunidade de realizar Arte Sacra. Rouault “pintor dos pecadores e dos miseráveis, dos *clowns*, e das prostitutas, dos juizes e dos condenados, dos pobres e dos senhores deste mundo, [...] foi no fundo e apenas pintor de Cristo”.⁶⁸ Mas a grande lição de Rouault para Escada foi “satisfazer todas as exigências da pintura para ultrapassar a pintura; pela totalidade do plástico chegar à totalidade do humano e do Sagrado.”⁶⁹

Outro pintor que interessa aqui citar é Jean Le Moal, que não praticava pintura religiosa, embora lhe interessasse a pintura de inspiração da natureza. Nasceu em 1909 em Authon-du-Perche. Estudou na Escola de Belas-Artes de Lyon e depois com Bissière na Academia Ranson, em Paris, desenvolvendo trabalhos com Manessier e Bertholle. As suas obras apresentavam uma inspiração na natureza que pretendia transformar em pintura, abandonando toda a figuração, atingindo uma expressão sensível e pura nessa representação do natural. Uma arte próxima de Manessier e da de Bazaine, mas que encerra em si uma pura originalidade assegurada por uma forma simples de expressão e por um vivo colorido.

⁶⁸ José Escada, in “George Rouault”, *Encontro*, Lisboa nº 16, Março de 1958, pg. 3.

⁶⁹ *Idem, ibidem*.

Ao mencionar influências particulares a nível pessoal, será também de referir as influências que se fizeram sentir para toda uma geração. Esse foi o caso de André Lhote, que através dos seus livros difundiu ideias que enorme importância tiveram no desenvolvimento dos trabalhos de diversas gerações. Escreveu Fernando de Azevedo que Lhote foi para a sua geração um prodígio de revelações e de ensinamento teórico, que mais tarde ganhou carácter experimental na prática da pintura.

André Lhote nasceu em 1885 em Bordéus. Foi pintor, crítico, teórico e conferencista. A sua formação artística inicial foi adquirida durante os anos que trabalhou no atelier de um escultor de madeira. Autodidacta, Lhote possuía uma vasta cultura e uma inteligência viva que o projectaram para um plano de destaque entre os artistas do seu tempo, tendo com os seus escritos em muito ajudado as gerações seguintes.

As suas primeiras obras reflectem o contacto com uma obra de Gauguin de uma colecção particular que conheceu quando jovem. Ainda novo contactou também directamente com obras de Rubens e de Delacroix, que o despertaram para uma situação plástica intermédia entre um lirismo barroco proveniente destes pintores e uma concepção do quadro como objecto de arte para além da imagem que transmite. Quando descobre Cézanne, em 1911, desenvolveu um desejo de organização plástica, que levou a que cultivasse um gosto pela construção do quadro e a entendê-lo como objecto. Cada trabalho era uma ponte para um mundo novo, que havia descoberto com Cézanne. Em consequência desse contacto, pratica, de 1912 a 1920, uma pintura cubista. No entanto, continuamente, representa as aparências externas do mundo real, para mais tarde chegar a reduzir as formas às figuras geométricas que a definem, adaptando sempre à realidade a abstracção cubista.

Expôs pela primeira vez em 1906, no Salão dos Independentes, e em 1910 realizou a sua primeira exposição individual na *Galeria Druet*. Foi professor na Academia Moderna, entre 1918 e 1920, no Atelier de Estudo, entre 1920 e 1921, e na Academia Anderson, de 1921 a 1926.

Com facilidade passava da prática para a teoria, sendo como teórico e escritor de assinalar as obras *De la Palette à l'Écritoire*, *La Peinture Liberée*, *Parlons Peinture*, e especialmente o mencionado *Traité sur le Paysage*. Lhote faleceu em 1962.

Foi através do livro *Traité sur le Paysage* que se propagaram algumas das ideias, mas conta Fernando de Azevedo que “já não sei, francamente, como, apareceu e circulou de uns para os outros, mas sei da grande impressão que nos causou, como o lemos, estudamos e discutimos”.⁷⁰ Foi através da referida publicação que toda uma geração leu e aprendeu sobre a secção de ouro, sobre a planificação geométrica da composição paisagística, sobre a inclusão da figura nessa regra de ouro e sobre a concepção da harmonia que devia conduzir, racionalmente, o espírito da criação plástica.

Escada beneficiou da experiência dessa geração ligeiramente mais velha e dos escritos de Lhote, que, como disse ainda Fernando de Azevedo, foi “o grande mentor do espírito da *Section d'or* que reunia apologistas da “divina proporção”, e da poética do número, renascidos a partir de Luca Pacioli, e da pureza formal a caminho da abstracção que alguns outros virão a adoptar”.⁷¹ Escada conseguia assim adaptar os ensinamentos de uso na paisagem para a sua forma de pintura: a abstracção. Também Almada Negreiros trabalhou a secção de ouro e a relação da matemática, mais propriamente da geometria e do número, nas questões da composição e de modo aprofundado, sugerindo mesmo soluções para os *Painéis de Nuno Gonçalves* e *Ecce Homo*.⁷² Mas não se entenda Escada como um neo-pitagórico redutor. A construção do artista é prender-se e desprender-se do que se entretanto se aprendeu, de forma que, nas suas composições, Escada utilizava a geometria mais de modo sentimental e emocional, como que se de uma geometria assimilada se tratasse.

⁷⁰ Fernando de Azevedo, “Luís Dourdil ou a geometria sensível”, in: *O lápis como instrumento soberano*, Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Março de 2002, pg 114

⁷¹ *Idem, ibidem*

⁷² Para este estudo ver de Lima de Freitas, *Almada e o Número*, Soctip Editora, Outubro 1990

Escada soube conjugar tão diversas influências, resultando numa pintura originalíssima e pessoal tal como disse o seu amigo João Miguel Teixeira: “este D. Quixote das nossas artes fez aquilo que ainda não vi fazer, numa linguagem própria, original sem copiar ninguém.”⁷³ E não foi o seu regresso a Lisboa após uma década de exílio, seguido de uma revolução, que transformou, mudou ou reformou a sua pintura: “continuou igual ao que sempre foi, as mesmas formas e as mesmas cores que se animam e se transformam nos sinais, corpos, nós, silhuetas e que nos dão o melhor retracto da vida que conheço.”⁷⁴

Na sua forma pessoal de desenhar, representar e pintar “inventou várias coisas que, como é hábito, em Portugal, se vão esquecendo, como por exemplo: uma forma de transparência caligráfica, verificando com ela uma final ainda possível da abstracção lírica e espacial;”⁷⁵ Para formular essas criações pessoais e originais Escada usava “uma espécie de ossários ou de tabernáculos sem liturgia, mas peças raras, de uma poesia misteriosa e de estranho fascínio sacral. São os seus célebres recortes-dobragens, feitos em qualquer papel, esses prodígios, outras vezes de materiais mais escolhidos; deveriam ter-lhe dado o ouro para os fazer.”⁷⁶

2.1.3 – Faseamento da obra de Escada

“O que quer que se diga sobre as obras não é tudo...”⁷⁷

As obras não nascem do nada. Nascem do trabalho de pessoas, de artistas inseridos num meio e num tempo, donde, a arte nasce do cruzamento de territórios, que consistem na vida do artista e na vida artística. No entanto, o que prevalece e atravessa os tempos são as obras e, se na primeira parte do presente trabalho apresentamos um contributo para a biografia do pintor, nesta segunda parte será sobre os seus trabalhos que incidirá a nossa atenção.

⁷³ João Miguel Teixeira, catálogo da exposição *José Escada*, Galeria São Bento, Maio 1989.

⁷⁴ *Idem, ibidem*.

⁷⁵ Fernando de Azevedo, Catálogo da Exposição *José Escada*, Galeria de São Bento Maio de 1989

⁷⁶ *Idem, ibidem*

⁷⁷ Rui Mário Gonçalves, in catálogo *Seis Artistas Portugueses de Paris*, Lisboa, Galeria Buchholz, Outubro de 1966.

O estudo das obras seguidamente apresentado não se baseia estritamente em períodos ou em porções de tempo estanques, pois o artista por várias vezes retomava mais tarde temas e linguagens anteriormente abandonados, ou mesmo caminhos que já tomara como estéreis. Para a análise e estudo das obras, optamos por agrupar os trabalhos temática e cronologicamente. Dentro de cada tema, os trabalhos são apresentados por ordem cronológica, tentando entender o curso do pintor nas suas investigações artísticas. Em cada tema partimos das obras que entendemos como génese temática, dando uma continuidade cronológica ao desenvolvimento do mesmo, até à complexidade das composições, ou à sua simplificação, estabelecendo assim a linhagem do seu percurso. Se enquanto os trabalhos da juventude e os primeiros trabalhos de escola não respeitam um tema e surgem como um conjunto de exercícios e de experiências, que agrupamos cronologicamente, já as obras seguintes iniciam um processo de trabalho em aberto, que se pode decalcar nos períodos sugeridos, mas de forma mais abrangente. Optamos por apresentar as obras em grandes grupos temáticos que o pintor abraçou, fora de períodos datados e estanques. Deste modo, será possível verificar as obras que funcionaram como génese de cada tema e como cada um deles se liga e interrelaciona com o seguinte. Alguns trabalhos, anunciadores dos grandes ciclos, surgem ainda cedo e no meio de séries completamente diferentes, ainda tímidos e inocentes como qualquer experiência, sem suspeita do caminho que estavam a iniciar.

Em confronto com a quase totalidade da sua obra apercebemo-nos que Escada prosseguiu dentro de cada tema com as divisões apresentadas por Kandinsky em três géneros distintos: o primeiro a que chamou *Impressões*, compreendia a impressão directa da “Natureza Exterior”. A segunda, denominada *Improvisações*, eram as expressões inconscientes na sua grande parte, e geralmente súbitas, de processos de carácter interno, e portanto impressões de “Natureza Interior”. O terceiro género intitulado *Composições*, eram expressões formadas de modo idêntico ao anterior mas elaboradas mais lentamente, devido a

terem sido reprimidas, examinadas e longamente trabalhadas a partir dos primeiros esboços.⁷⁸

José Escada no ano de 1965, em entrevista ao *Jornal de Letras e Artes*,⁷⁹ divide a sua obra até então em três fases: a primeira, em que seccionava os espaços do quadro mas não particularizava as figuras; a segunda, onde se denotava um compromisso entre o grafismo e um *nuagisme*,⁸⁰ e a terceira, integrando elementos parecidos e repescados da primeira fase, mas “em todo o caso, com um sentido muito mais preciso, graças a uma maior intervenção do desenho”.⁸¹

Esta era a fase em que se encontrava, consciente da importância do desenho, não apenas como forma de expressão independente, fonte de inspiração e de criação de obras autónomas, mas também como meio necessário ao desenvolvimento estrutural e formal de obras de outra tecnologia. Assim, o óleo era a técnica que mais se adaptava às primeiras fases e que Escada mais frequentemente usou. De qualquer modo o pintor pensava que o uso do óleo em breve seria ultrapassado, pois na sua obra estava em vias de aparecer uma quarta fase que lhe permitiria introduzir a dimensão tempo e renovar o prestígio do objecto. Assim aconteceu, iniciando o artista, em fases mais adiantadas, o uso de materiais menos nobres, tanto ao nível dos suportes, servindo-lhe quaisquer papeis e cartões, como ao nível dos materiais actuantes como guaches, tintas e canetas de feltro, que com o tempo se alteram, chegando mesmo a desaparecer o traçado. Se alguma desta atitude sucedia em virtude do seu fraco poder económico, também é

⁷⁸ Wassily Kandinsky, *Do espiritual da arte*, Edições D. Quixote, 5ª edição, Agosto 2002, pg 123

⁷⁹ Entrevista conduzida por Rui Mário Gonçalves e Alfredo Margarido, “A pop-art é uma visão episódica e sensacionalista do real - afirma José Escada”, in *Jornal de Letras e Artes*, 25 de Agosto de 1965.

⁸⁰ O termo *nuagisme*, surge na pintura informal quando certos artistas franceses foram designados pelo crítico Julien Alvard por *nuagistes*. Os seus trabalhos eram caracterizados pela evocação de elementos da natureza e movimentos cósmicos. Em 1953 a exposição com o título “*D`une nature sans limites à une peinture sans bornes*” agrupava os *nuagistes*, Frédéric Benrath, (Chatou, 1930), René Duvillier, (Oyonnax, 1919 – 2002, Paris), René Laubis, (Cholonville, Viet nam 1924), Pierre Grazianni, Marcelle Laubchansky e Nasser Assar.

⁸¹ Entrevista conduzida por Rui Mário Gonçalves e Alfredo Margarido, “A pop-art é uma visão episódica e sensacionalista do real - afirma José Escada”, in *Jornal de Letras e Artes*, 25 de Agosto de 1965.

verdade que se trata de um posicionamento capaz de ser incluído dentro da arte pop. Acreditamos que o pintor terá utilizado e reciclado alguns plásticos de embalagens, assim como materiais de escritório, tais como separadores e outros, com os quais construiu alguns dos seus objectos.

Das diversas peças escritas sobre José Escada, poucas analisam a globalidade da sua obra, poucas a enquadram na generalidade do panorama das artes plásticas e poucas são as propostas para a entenderem como um todo, no entanto, capaz de ser dividida em diversas épocas ou períodos.

Num artigo de jornal de 1980, alusivo à exposição póstuma na S.N.B.A., Silvia Chicó divide a carreira artística de Escada em três fases distintas e evidentes, aflorando os seguintes períodos: 1956-60, 1960-72 e 1972-80.⁸²

Um ano mais tarde, em Fevereiro de 1981, na revista *Arteopinião* N° 13, no artigo intitulado “Silvia Chicó escreve sobre Escada”, encontra-se uma nova proposta para o estudo da obra com uma periodização mais alargada, dividindo o segundo período em dois, resultando o seguinte faseamento: 1956-60; 1960-69; 1969-72 e 1972-80.

Segundo Silvia Chicó no primeiro período, “formula-se a linguagem do artista, impar e inconfundível,”⁸³ 1956-60, é tido como um período de grande intensidade na análise dos elementos pictóricos e de experimentação informalista;

Na segunda fase, a partir de 1960, “Escada começa a organizar a sua pintura numa assumida frontalidade, jogando com a escala, [...] um dado da sua sintaxe, e onde surge uma figura recortada de grande qualidade biomórfica, plana, e possuindo características de simetria.”⁸⁴ Nesta período, 1960-72, revela

⁸² Silvia Chicó, “Na morte de José Escada”, in *Diário de Notícias*, 11 de Dezembro 1980. Este artigo no Diário de Notícias teve grande importância para a crítica pois foi após a publicação deste artigo sobre Escada que, segundo nos referiu Silvia Chicó, foi convidada para colaborar no *Jornal de Letras e Artes*.

⁸³ Silvia Chicó, “Silvia Chicó escreve sobre José Escada”, in *Arteopinião*, nº13, Janeiro 1981, pg22.

⁸⁴ *Idem, ibidem.*

trabalhos bidimensionais de carácter simétrico com a negação de profundidade e, a partir de 1964, a passagem da mesma temática ao volume.

A partir de 1969 definem-se trabalhos “de grande eclectismo em que muitas vezes se conjuga uma linguagem figurativa com toda a gramática anteriormente formada e extremamente pessoal.”⁸⁵

Na terceira fase, 1972-80, tem lugar o período da forma orgânica em crescimento, em que “sobre um fundo neutro existe uma figuração simultaneamente micro e macroscópica como que uma interrogação a uma realidade biológica”⁸⁶. A partir de 1978 é notória uma fase de transição para outra coisa que começa apontar-se nos últimos quadros, no entanto prevalece “a relação figura-fundo, a recusa da ambiguidade na situação da imagem, um enorme apelo orgânico e uma igual natureza do espaço plástico.”⁸⁷

Nas duas periodizações apresentadas por Silvia Chicó apercebemo-nos da divisão do segundo período original em fases compartimentadas, correspondendo à primeira, 1956-60, o período que compreende o início dos seus trabalhos até à ida para Paris. Num segundo período, a estada em Paris de 1960 a 69, data do seu regresso. Na realidade, a estada de Escada em Paris teve dois aspectos: quando o pintor ainda recebia a Bolsa de Estudo e o período após esta, época durante a qual, como já vimos o pintor se debateu com graves dificuldades. Uma terceira fase de 1969 a 72, que entendemos como um período de adaptação ilusório, com a continuação de trabalhos em signos já adquiridos. Finalmente a última fase, de 1972 a 80, desde a aquisição figurativista até ao seu falecimento.

Outra periodização surge no catálogo da exposição “*José Escada*”, que teve lugar na Galeria Antiks em 2003, onde o Arquitecto João Teixeira, no texto introdutório avança com a divisão da obra em três fases: “ a de Paris de 1960-71, a do seu retorno a Lisboa de 1971-76, e a que se seguiu à sua estadia no

⁸⁵ Silvia Chicó, “Silvia Chicó escreve sobre José Escada”, in *Arteopinião*, nº13, Janeiro 1981, pg22.

⁸⁶ Silvia Chicó, “Na morte de José Escada”, in *Diário de Notícias*, 11 de Dezembro 1980.

⁸⁷ Silvia Chicó, “Silvia Chicó escreve sobre José Escada”, in *Arteopinião*, nº13, Janeiro 1981, pg22.

Caramulo, de 1976 a 80.”⁸⁸ Esta divisão, assenta sobretudo nas deslocações do artista, que nem sempre coincidem com a produção artística, que para além de um alargamento nas datas, notamos a não inclusão de um período que abranja os trabalhos antes da ida para Paris, anulando assim grande parte dos trabalhos desenvolvidos.

Com base na produção artística propomos uma nova periodização da obra de José Escada o que permite entender melhor o espírito da sua obra, aprofundando o seu estudo e melhorar a catalogação da totalidade do trabalho do pintor. Para o estudo aqui proposto, entendemos que o início da actividade artística se dá mais cedo do que o proposto por Silvia Chicó, por volta de 1951, portanto cinco anos antes de 1956. Apesar de não serem cinco anos coesos, este período revela desenhos da adolescência, desenhos de quando estudava ainda na Escola António Arroio, exercícios, experiências e procura de uma linguagem própria, que em muito contribuirão para o seu futuro artístico.

Entre 1956 e 60, dos primeiros trabalhos até à ida para Paris. A segunda, com o artista já em Paris, de 1960 a 69, sendo que este período apresenta trabalhos bidimensionais de carácter simétrico até 64, e de 1964 a 69, com a passagem dos trabalhos a volumes. A terceira, entre 1969 e 72, regresso a Lisboa com continuidade diferente. A quarta, de 1972 a 76, estada no Caramulo. E a última, de 1976 a 80.

O período de 1972 a 80, deverá ser seccionado em dois, pois a data de 1976 é de extrema importância para o rumo da obra de José Escada. Como já referimos, em 1976, Escada encontrava-se em tratamentos no Sanatório do Caramulo, onde esteve próximo da morte, começando a pintar a partir dessa data, recordações de infância com referências bastante pessoais, que poderiam ser confundidas com um gosto naïf e, mais tarde, retratos de amigos, dos seus cães, auto-retratos e pinturas mais afectivas, da sua relação com o quotidiano e com o

⁸⁸ João Teixeira, Catalogo da exposição *José Escada*, Galeria Antiks, Lisboa, de 27 de Março a 13 de Abril de 2003.

seu mundo circundante. Trata-se de um período de viragem quase total, afastando-se de teorizações e passando a uma pintura figurativa mais de afectos e emoções.

2.1.4 – A importância do desenho na obra de Escada

Na presente abordagem, não poderemos falar dos desenhos mas do desenho. O desenho de Escada caracteriza-se por uma linguagem própria, mas também por ser portador de uma coesão e unidade singular. O desenho é tido como um ponto de partida e de referência especialmente adequado para uma aproximação ao seu universo criativo. A abordagem ao seu trabalho, bidimensional e tridimensional, através dos elementos do seu desenho permite uma análise dissecada e categorizadora, capaz de nos fazer entender melhor o sentido da sua obra.

Ao longo dos diversos períodos da construção da sua obra, o desenho estará sempre presente tanto na sua forma mais pura e explícita, enquanto registo do real, como também dissimulado em trabalhos de profunda meditação e teorização, qual catarse das suas preocupações espirituais. O desenho será sempre o esqueleto, o sustentáculo, a coluna vertebral do seu trabalho.

Para o encontro de um traço pessoal e uma marca própria, foram vários os factores que contribuíram para a caracterização futura dos desenhos de Escada. O século XX sofreu diversas revoluções estéticas tendo ficado marcado por escolas e correntes artísticas diferenciadas e muitas vezes antagónicas. Nessas correntes, muitos foram os artistas que através do desenho contribuíram para a sua valorização e para uma nova consciência da disciplina como forma de expressão, o que inevitavelmente levou a que o desenho se autonomizasse. Em Portugal, alguns artistas usaram o desenho como sua forma preferencial de expressão, tendendo mesmo para o seu uso em exclusivo. Esta nítida preferência pelo desenho será sempre associada aos materiais usados e à sua rapidez de resolução, (em antagonismo por exemplo ao óleo que se sabe ser uma técnica demorada).

Ao longo do século XX, e especialmente a partir dos anos 60, as preocupações, concepções e uso do desenho alargaram-se, transformaram-se e difundiram-se. As fronteiras do desenho deixaram de ser estanques e a sua expansão deve-se sobretudo à sua autonomia e independência, para além da sua presença junto e a par de outras formas de expressão. No entanto, apesar dessa independência o desenho não deixou de estar presente em outras formas de arte, este continuou a ser sustentáculo das disciplinas com as quais agora perfilava. Na pintura encontra-se desenho, como na escultura ou na arquitectura, podendo-se assim falar do desenho do desenho, do desenho da pintura, do desenho da escultura, ou do desenho da arquitectura.

Os primeiros anos de prática de desenho de Escada, herdavam por um lado uma postura neo-realista traçada por Cipriano Douado, Lima de Freitas e Relógio, ou desenhos de humor anti burguês como os de João Abel Manta e, por outro lado, uma posição surrealizante, com desenhos de Cruzeiro Seixas e António Areal. Outra vertente ainda surgia nas pesquisas de desenhos abstractizantes de Fernando Lanhas.

Os seus desenhos tanto surgiam do imaginário como do real. Desenhar do real, do natural, promoveu-lhe e aprofundou-lhe a experiência da percepção visual, tendo sido um importante exercício de desenvolvimento da sua sensibilidade.⁸⁹ O seu olhar era de tal forma diferente que afirmava que: “a vaca é um animal que tem quatro patas que chegam até ao chão.”⁹⁰ Esta ilusão visual, só capaz de quem produz imagens, só é possível dada a sua experiência cognitiva conjugada com o exercício do desenho. O seu olhar dirigido e atento era fruto da prática do desenho, do olhar e do ver. Do ver e do compreender. Era o seu estar desperto para a “arte” circundante, porque a arte estava em toda a parte, consequência de um comportamento intencional só capaz de quem tem a arte dentro de si, de quem sabe escolher e optar, para poder registar o que viu,

⁸⁹ Confrontar com o pensamento de Susana Vaz que desenvolve a teoria da percepção visual através da prática do desenho tirado do real em “O exercício do desenho do natural e a educação de sensibilidade”, *Psiax, Estudos e reflexões sobre desenho*, edição Faculdade de Arquitectura do Minho e da Faculdade de Arquitectura do Porto, Março de 2002, nº1.

⁹⁰ “O pintor José Escada vai amanhã a enterrar”, *A Capital*, 25 de Agosto de 1980, pg.22.

apreciou e seleccionou, de quem sabe dar a ver. Era esse estar desperto no desenho, com o desenho e pelo desenho, que lhe proporcionaria a sensibilidade estética e harmoniosa.

José Escada, quando questionado em 1965 para o *Jornal de Letras e Artes*, por Rui Mário Gonçalves e Alfredo Margarido, sobre que importância atribuía à significação da sua arte, respondeu: “- Toda. Mas desconheço-a. Se a conhecesse deixaria de pintar”.⁹¹

Escada possuía à flor da pele uma enorme sensibilidade estética e harmoniosa. Tal sensibilidade permitia-lhe encontrar-se com a beleza, com grande naturalidade e sem grande dificuldade. Foi essa facilidade que lhe permitiu afirmar que: “estamos rodeados do belo e não precisaríamos de fazer obras de arte”.⁹² Certamente, o artista sentia-se desperto para as formas, para os ritmos, para as cores e tons que nos circundam, porque essa era a sua forma de estar enquanto pessoa e artista, “mas como as pessoas na sua maior parte andam distraídas, não olham não contemplam, daí a necessidade do trabalho do artista”.⁹³ Assim sendo, daqui se extrai e define que o trabalho do artista é o trabalho de ver e dar a ver, um ver activo de contraponto a um olhar passivo.

2.1.5 - À procura de um estilo

Cedo Escada manifestou tais qualidades e a forte vontade de dedicar os seus interesses à arte, o que fez com que iniciasse a sua produção artística ainda jovem. Os trabalhos mais antigos que conseguimos recolher, são trabalhos enquanto exercício de cópia, tanto de grafite como de aguarela, nos quais se notam grandes intenções.

⁹¹ José Escada em entrevista a Rui Mário Gonçalves e Alfredo Margarido, em Paris, publicada no *Jornal de Letras e Artes*, “A pop-art é uma visão episódica e sensacionalista do real – afirma José Escada”, 25 de Agosto de 1965.

⁹² “O pintor José Escada vai amanhã a enterrar”, *A Capital*, 25 de Agosto de 1980, pg.22.

⁹³ *Idem, ibidem.*

Na fig.1-(2.1), apresentamos um desenho de uma figura feminina,⁹⁴ que se encontra envolta num pequeno panejamento, tendo sobre a cabeça um estranho toucado e em cada mão um fruto, com aspecto de figura mitológica ou de deusa greco-romana. Desenho realizado a grafite sobre papel, em que o seu traço se inicia sem expressão, demasiado rígido resultando a figura ligeiramente desproporcionada, sendo notória a deficiência física da falta de pescoço. No entanto, o artista tenta já a representação de volumes através das sombras e duma ligeira gama de cinzentos, própria de quem dá os primeiros passos. O trabalho não está datado mas encontra-se assinado com o nome completo, na diagonal, no canto inferior direito, com uma caligrafia ainda escolar. Veremos ao longo deste capítulo, sobre os trabalhos iniciais de Escada, a evolução da assinatura do pintor marcando um sucessivo amadurecimento artístico e de auto-conhecimento como pessoa chegando à estabilização da assinatura como Escada.⁹⁵

Com a mesma assinatura, apresentamos também uma aguarela, a fig.2-(2.1), cópia de um postal italiano com uma imagem de Veneza.⁹⁶ O postal que serviu de referente encontra-se desaparecido, não nos sendo assim possível fazer a comparação e saber o quanto o pintor terá sido fiel ao original. A aguarela foi conseguida com esmerada técnica e a cópia apresenta-se-nos com alguma frescura, toda ela harmoniosa de cores e tons. No entanto, a pincelada sem liberdade expressiva ainda se nota presa e dura, própria de quem se inicia na expressão plástica e de quem experimenta materiais.

O primeiro desenho que conseguimos recolher, realizado a partir do real, que apresentamos na fig.3-(2.1), trata-se de um desenho aguarelado, e terá sido realizado nas férias da escola secundária, quando na quinta de seus primos.⁹⁷ Escada esboçou um momento de descanso de três figuras, duas femininas e uma masculina, certamente os seus primos. As figuras estão representadas de perfil, olhando para a esquerda e em pose natural. Numa sequência de volumes em

⁹⁴ Coleção de J. Joaquim Escada Cardoso, fotografia do autor.

⁹⁵ Idêntica apreciação das assinaturas de Almada Negreiros apresenta J-A França em “Almada Negreiros, O Português Sem Mestre” in *Amadeo & Almada*, Bertrand Editora, 1983, pg.172.

⁹⁶ Coleção de J. Joaquim Escada Cardoso. Fotografia do autor.

⁹⁷ Coleção de D^a Maria Manuela Rego, família do pintor. Fotografia do autor.

diagonal e em crescendo, as figuras apresentam-se caracterizadas através da linha, com aguada em tons de azul, que sugere a textura gráfica das vestes representadas. Numa mancha central, o pintor chega mesmo a tentar um panejamento, enquanto pregas de uma saia. Aguadas de cinzento sugerem umas pedras, dando assim à cena a sugestão dum espaço, pois o cenário ou ambiente do descanso não tem tratamento para além de uma linha ondulada, não se entendendo se as figuras estão no campo ou contemplando as montanhas no horizonte ou as ondas do mar. A assinatura, no canto inferior direito, *J. J. Escada*, ainda na diagonal, já se apresenta mais curta.

Antes de entrar para a Escola de Belas-Artes, no Verão de 1951,⁹⁸ José Escada pintou para a Igreja das Flamengas, em Alcântara, três pendões onde figuram a Senhora da Quietação, o Sagrado Coração de Jesus e a Nossa Senhora de Fátima. Estes três pendões foram os primeiros indícios de aproximação ao catolicismo e à Arte Sacra, que mais tarde, como veremos, irá ser uma preocupação de Escada.

Escada com dezassete anos de idade e ainda imaturo artisticamente opta por uma iconografia muito marcada pela tradição naturalista, no entanto revela uma saborosa aproximação a modelos populares nas atitudes e trajes das figuras deixando para os rostos uma expressão mais elaborada com algo de ícone nos olhos enormes. Reconhece-se já nestes trabalhos uma técnica desenvolvida para a pintura tanto das vestes como das faces e mãos das figuras que nos três pendões surgem envoltas em nuvens. Os pendões com aproximadamente 90 cm de largura por 150 cm de altura, são constituídos por duas faces de peças de cetim branco, cosidos e adornados com cordões e galões dourados, tanto em baixo, no recorte, como no topo, junto ao braço horizontal.

O pendão de Nossa Senhora da Quietação, que apresentamos na fig.4-(2.1), ostenta uma figura coroada, frontal e estática, de manto azul celeste e de

⁹⁸ “...não queremos deixar em branco o registo do seu ultimo trabalho recentemente feito para a Igreja das Flamengas...”, A. Lopes de Oliveira, “Nas Colmeias da Arte, José Jorge da Silva Escada,- um pintor que desponta, *Novidades*, 24 de Junho de 1951. Neste artigo de jornal está reproduzido um auto retrato de J. Escada a grafite ou carvão, que pensamos desaparecido, cuja reprodução apresentamos mais à frente.

vestido branco, adornado com dourados, segurando com a mão direita um ceptro dourado. A prata da coroa é conseguida com uma gama de cinzentos, escuros para as sombras, e claros para os brilhos, alcançados com branco, tal como nos dourados, que tanto do vestido como do ceptro, são adquiridos com uma gama de amarelos e de ocres. A atenção minuciosa do artista só se sente na coroa, na face e nas mãos da figura, já que o manto e o vestido, são pintados a traço largo e solto demonstrando já um grande à-vontade no manejamento do pincel e da tinta. Tanto os bordados do vestido como do manto são mais sugeridos a traço largo do que desenhados. Na fig.5-(2.1), podemos verificar que a pintura já se encontra bastante quebrada e debilitada, no entanto, a assinatura, *J.Escada*, no canto inferior direito, na diagonal e sublinhada, encontra-se em bom estado, como se verifica na fig.6-(2.1).

No pendão do Sagrado Coração de Jesus, a figura apresenta-se auréolada e de braços aberto, recebendo luz do lado esquerdo, projectando a sombra no seu esplendor, que sendo representação de luz não poderia ter sombra, e a envolvente, as nuvens, são praticamente da cor do suporte, como mostramos na fig.7-(2.1). O seu lado posterior também se encontra iluminado, mas a figura não se encontra em posição de contra luz. Veste de amarelo com um manto azul claro e vermelho. No peito, um coração flamejante espreita por baixo do manto e só a face da imagem parece ter sido alvo de algum cuidado, como se verifica pelo brilho dos olhos, na fig.8-(2.1). A pintura encontra-se danificada, com zonas estaladas e quebradas e a assinatura, *J. Escada*, na diagonal e sublinhada, encontra-se sumida como verificamos na fig.9-(2.1).

O pendão de Nossa Senhora de Fátima apresenta a figura coroada também envolta em nuvens, sendo estas as mais definidas e desenhadas do conjunto dos três pendões, como mostramos na fig.10-(2.1). Estas nuvens tornam-se mais azuis para que a figura que iconograficamente veste de branco se possa destacar do fundo. Uma nuvem mais espessa e sólida em primeiro plano serve de suporte à figura. As suas vestes estão adornadas com bordados a dourado tal como o manto branco que lhe cobre a cabeça, conseguidos com vários amarelos. A figura de mãos postas, ostenta suspenso no pulso direito um terço, ficando o crucifixo perto

de uma estrela de seis pontas, a estrela de Salomão, que nos parece bordada no vestido da Santa. A zona da face da figura, que apresenta uma pintura doce e suave, assim como a coroa com brilhos e volumes, é a zona onde o pintor mais se empenhou, como se verifica na fig.11-(2.1). No canto inferior direito encontramos a assinatura, *J Escada*, a escuro, na diagonal e sublinhada, fig.12-(2.1), sobre um fundo claro e esfumado de nuvens. Verifica-se que também esta pintura se encontra bastante quebrada e danificada.

No verso dos três pendões encontra-se, em letras também pintadas sugerindo volume, a identificação das figuras e da Igreja a que pertencem. A adornar esta face encontram-se nos três pendões, no canto inferior esquerdo, ramos de flores, na Senhora da Quietação, rosas, de cor rosa e vermelho, com rosas em botão em copo e abertas. Nas rosas abertas, as pétalas são delicadamente trabalhadas, tal como os verdes das folhagens sentindo-se neste ramo a vontade de realizar uma pintura mais realista. Verifica-se talvez uma quantidade exagerada de espinhos, possibilitando um transporte para a iconografia cristã.

No verso do Sagrado Coração de Jesus, representados de forma fresca e solta, amores-perfeitos, enquanto no pendão de Nossa Senhora de Fátima, são lírios, brancos, rosa e vermelhos, que em contraste com os verdes das folhagens, repousam em jeito de coroa de louros, emoldurando e sustentando as letras deste lado do pendão.

Na época da sua juventude, Escada, certamente influenciado por Raul Carapinha, era “admirador dum Sorolla e dum Columbano”⁹⁹ e que “não enveredou por futurismos, apesar de que na sua pintura transparece um pouco de impressionismo com fundamento no clássico.”¹⁰⁰ Tanto assim era que recebeu uma menção honrosa com um *Auto-Retrato*, no *Salão de Educação Estética*, da Mocidade Portuguesa, nas Caldas da Rainha. Da mesma época e série, Escada pintou também um *Retrato de seu Primo*, assim como retratos das suas duas irmãs, Maria Clara e Maria Fernanda. Pintou ainda *As Olarias Floridas do Casal*

⁹⁹ A. Lopes de Oliveira, in “Nas colmeias da arte, José Jorge da Silva Escada - Um pintor que desponta”, *Novidades*, Lisboa, 24 de Junho de 1951.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*

da *Ajuda* e diversas *Naturezas-Mortas*,¹⁰¹ conforme foi citado no jornal *Novidades* de 24 Junho de 1951, ajudando assim a datar algumas das obras deste período. O jornal *Novidades*, sendo católico mostra a relação de Escada com a Igreja na época.

Naturalmente, na Escola António Arroio terá aperfeiçoado o seu desenho e dado os primeiros passos mais sérios na técnica de pintura, executando exercícios de natureza-morta e de paisagem, tal como viria a realizar anos mais tarde já nas Belas-Artes. Nesta fase, Escada não possuía o hábito de datar os seus trabalhos e só muito raramente o fazia, tendo passado apenas a fazê-lo sistematicamente a partir de 1955. Através de um desenho datado de 53 e por comparação das suas assinaturas podemos balizar entre 1951 e 1955 alguns dos trabalhos referidos.

Nesta época Escada realizou uma serie de naturezas mortas, trabalhos académicos que nos interessam por representarem uma investigação importante na aprendizagem da pintura. Assim apresentamos na fig.13-(2.1), uma natureza-morta, pintura a óleo sobre cartão prensado, (110 x 60 cm), que apresenta uma disposição de frutas sobre um plano não caracterizado, mas certamente uma mesa, talvez de pedra ou vidro.¹⁰²

Nove maçãs dispersas horizontalmente ao longo do quadro, dois cachos de uvas brancas, do lado direito, e um melão aberto dentro de um prato, do lado esquerdo. O fundo perde-se numa cor escura que envolve e engole duas das maçãs, as centrais, mas num plano mais afastado. A composição, com predominância de cores quentes, não se sente como um todo, apresentando-se fragmentada, não exibindo qualquer perspectiva, que poderia ter sido dada pela fatia de melão, pelos dois cachos de uvas, ou pela introdução de uma faca, visto o melão estar aberto. Assim, concluímos que a disposição dos objectos não foi estudada, tendo em vista um resultado final. As maçãs, bem caracterizadas, com volume e realistas, pairam no ar como se flutuassem, espelhadas no que seria a

¹⁰¹ Segundo conseguimos apurar, algumas destas *Naturezas-Mortas* foram na época adquiridas, na qualidade de mecenas, por um seu vizinho e amigo mais velho, Sr. Girão. Anos mais tarde é ainda mencionado por José Escada, em carta a sua mãe, datada de Paris, 12 de Fevereiro de 1962 (...) *vou pensar nisso que o Girão pede (...)*.

¹⁰² Obra em acervo da Galeria Antiks, Lisboa. Fotografia do autor.

mesa, enquanto o melão, dentro de um prato deveras caracterizado, se apresenta sem volume externo, apesar de conseguido na sua sensualidade interior. Dizer que as uvas brancas representam o espírito de Cristo e que as maçãs são o fruto da traição não faz sentido, pois não parece ter existido qualquer intenção alegórica ou iconográfica na escolha dos frutos, logo não se justifica uma abordagem de significados visto tratar-se simplesmente de um exercício de pintura. A assinatura *J. Escada*, ainda na diagonal, sublinhada e no canto inferior direito, apresenta-se já nos moldes que virão a prevalecer, como mostramos na fig.14-(2.1), no entanto, ainda longe da caligrafia solta e do fluir do pincel. O trabalho não apresenta data.

Também com maçãs e uvas brancas, mas desta feita com uma melancia aberta, apresentamos na fig.15-(2.1),¹⁰³ outra natureza morta do mesmo período. A presença consecutiva de maçãs e uvas leva-nos a pensar que poderemos estar perante o uso de modelos de plástico tais como os usados por Eduardo Viana nas suas composições de natureza morta. Face à lentidão do seu trabalho, alguns dos seus modelos naturais não resistiam à acção do tempo, levando Eduardo Viana a apoiar-se em simulacros da realidade, isto é, passou a utilizar tanto flores de plástico, como também laranjas de plástico, materiais mais resistentes ao tempo, capazes de acompanharem o ritmo metódico do seu trabalho, que com esta ligeira artimanha, não tinha que se preocupar com a caducidade dos modelos naturais, podendo levar todo o tempo necessário às suas pinturas, no puro prazer da construção plástica.¹⁰⁴

Se estivermos perante um exercício escolar, será de levar em conta a lentidão da execução. No entanto, fossem objectos de plástico ou naturais, estes apresentam-se quase em planos dispostos por tamanhos, localizando-se em primeiro plano as uvas, ao centro, as maçãs e, ao fundo a melancia, num crescendo de volumes. Apesar de mais unificada, com os elementos mais concentrados, a composição não obedece a nenhum esquema perspéctico, continuando as nove maçãs e os dois cachos de uvas como que à solta na composição. O plano onde assentam as frutas e o fundo estão diluídos, não se

¹⁰³ *Natureza morta*, óleo sobre platex, 80 x 50 cm. Col. Galeria 111. Fotografia do autor.

¹⁰⁴ Cft: A. J. Caseirão, *Natureza Morta em Eduardo Viana*, dissertação de mestrado em Teorias de Arte, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Setembro 2000.

distinguindo princípio nem fim de planos, colocando as maçãs dos extremos e as que se encontram mais distantes, em zonas de sombra, já que a melancia se encontra banhada de luz. Escada sublinha esta incidência lumínica para caracterizar o interior cortado da melancia, que com pinceladas de branco caracteriza o aspecto húmido e brilhante do interior do fruto. A unidade da composição reside na paleta de cores usada que oscila entre o verde, com amarelos e o vermelho, cores presentes em todos os elementos representados.

Outra natureza morta, um óleo sobre cartão prensado, (50 x 70 cm,) que mostramos na fig.16-(2.1), representa uma jarra de vidro com rosas.¹⁰⁵ Estas rosas encontram-se plasticamente bastante distantes das rosas do pendão de Nossa Senhora da Quietação. O trabalho assenta sobre um fundo amorfo em verdes escuros, que se confundem com algumas das folhas da roseira, em contraste com uma transparência bem conseguida da referida jarra vermelha, sustentáculo de toda a composição. De referir o fino jogo visual do vermelho com preto, ênfase na figuração dos pés das rosas dentro de água.

Como forma de equilíbrio cromático, surgem algumas rosas vermelhas e carmim que, salpicadas pela composição, realçam o contraste com o fundo, diluindo também um pouco a forte presença visual da jarra. As restantes rosas, todas amarelas, transmitem alguma caducidade quando caídas sobre o plano da mesa que, não sendo definido, tem a propriedade de espelhar e reflectir as rosas caídas, que se encontram numa linha não figurada de separação do quadrado com o rectângulo. A utilização do princípio da secção de ouro demonstra já uma preocupação com o todo e com a disposição dos diversos elementos sobre a tela, demonstrando assim que o pintor teria já adquirido alguns conhecimentos não só básicos, mas já elaborados de composição. Em relação à figuração das rosas, elas apresentam-se nas suas diversas fases de vida, enquanto botão, no seu esplendor, e já abertas, sendo que, em algumas delas, o pintor ensaia formas de figuração por simplificação, próximas da abstracção, que conjugadas no todo figurativo resultam de forma envolvente e disfarçada. No entanto, ainda se reconhece no trabalho o carácter de exercício de desenho e de pintura, sendo a jarra com a água

¹⁰⁵ Coleção de J. Joaquim Escada Cardoso. Registo fotográfico realizado pelo autor.

e as suas transparências o ponto mais alto da obra. A assinatura apresenta-se destacada, tinta escura sobre fundo mais claro, *J. Escada*, ainda se encontrando inclinada e sublinhada.

Não foi só o género da natureza morta mas também a paisagem que se enquadrava nos temas abordados e estudadas por Escada. Assim, da mesma época, apresentamos uma pequena paisagem (20 x 12 cm), pintada a óleo sobre cartão, que apresenta cores mais claras que os trabalhos anteriores e uma maior profundidade espacial, apesar das reduzidas dimensões da obra, como mostramos na fig.17-(2.1).¹⁰⁶ A perspectiva apresenta-se bastante diluída, não se fazendo sentir, sendo a linha do horizonte salpicada de pequenos casarios. Essa linha horizontal encontra-se abaixo do meio, a um terço da altura. Da base até à citada linha, o terreno é representado em pinceladas de cores várias e se analisado separadamente apresenta-se completamente abstracto. O céu azul apresenta algumas nuvens, em riscos cinzentos, que assumem a responsabilidade da profundidade espacial. Num primeiro plano, no canto inferior direito, os vários verdes traduzem umas moitas ou copas de árvores, sobre as quais assenta a assinatura do artista, igual às anteriores.

Com dimensões mais generosas, (120 x 70 cm), e sendo também um óleo sobre cartão prensado, apresentamos uma paisagem marítima, como mostramos na fig.18-(2.1).¹⁰⁷ A composição apresenta um barco a remos em motivo central, como que regressando à praia, transportando duas figuras. Na zona inferior, a espuma branca de uma onda atravessa toda a base do quadro com uma ligeira inclinação para o centro, para aí se quebrar e seguir em paralelo com a base. Do canto superior esquerdo, zona localizada de luz, parte a linha do horizonte, equidistante na razão inversa da espuma da onda. Na parte superior direita, escarpas, falésias e montanhas, em diagonal ascendente, caracterizam a praia como uma baía. A composição assenta na parte superior numa horizontal, a linha do horizonte, até ao centro, seguindo depois em diagonal ascendente. Na zona inferior, numa diagonal ascendente até ao centro, para depois seguir em

¹⁰⁶ Coleção de J. Joaquim Escada Cardoso. Fotografia do autor.

¹⁰⁷ Coleção particular, Lisboa.

horizontal. Toda a composição apresenta cores quentes, remetendo o espectador para um fim de tarde. A paleta utilizada vai do branco, da espuma das ondas até aos castanhos mais escuros da zona das montanhas. O mar apresenta-se como um plano, rico na variedade de tons, transmitindo a sua infinidade. O ponto mais alto deste trabalho será a caracterização da areia molhada após o retroceder da onda. A assinatura, *J. Escada*, na base inferior direita mantém-se ligeiramente na diagonal e encontra-se também sublinhada, não tendo sido no entanto registada a data.

A procura, nesses primeiros tempos, de uma linguagem própria, levou o artista a testar formas várias de expressão, a avaliar pela representação de uma árvore, fig.19-(2.1), certamente uma amendoeira em flor, na leitura dos brancos e rosas.¹⁰⁸

Trata-se de uma pintura a óleo sobre cartão, (30 x 45 cm), e que já se encontra bastante danificada, com várias zonas estaladas, tal como é possível observar, especialmente na base da imagem. Com pouca profundidade visual e rara tradução volumétrica, pois o fundo justapõe-se em harmonia, o trabalho tende para a pura bidimensão, que lhe confere um sentido quase abstracto sendo o desenho da árvore, troncos, ramo e ramagens como que absorvido pelo ímpeto da pintura, pois Escada produziu vigorosas pinceladas de direcções e sentidos variados até a quase total destruição formal do referente. As cores são vivas mas claras, com relações de valor próprias. A assinatura continua na linha das anteriores, *J. Escada*, sublinhada e em forma ascendente no canto inferior direito. O trabalho não se encontra datado. Certamente, pela justaposição de variadas pinceladas de cor nos seus trabalhos, a imprensa desta época referiu que na sua pintura transparecia um pouco de impressionismo com fundamento no clássico.¹⁰⁹

Com um gosto ainda naturalista um retrato, desenho aguarelado sobre papel, que certamente pertencerá ao leque de trabalhos mencionados no artigo de 1951, do jornal *Novidades*, a que já fizemos referência, apontado como o *retrato*

¹⁰⁸ Propriedade de D^a. Maria Manuela Rego, prima de José Escada, com quem o pintor passava férias numa propriedade quando jovem. Fotografia do autor.

¹⁰⁹ A. Lopes de Oliveira, in “Nas colmeias da arte, José Jorge da Silva Escada - Um pintor que desponta”, *Novidades*, Lisboa, 24 de Junho de 1951.

de seu primo, e que mostramos na fig.20-(2.1).¹¹⁰ A assinatura continua na diagonal, assim como a data, sequência de dia, mês e ano utilizada neste desenho pela primeira vez. A figura retratada apresenta-se a três quartos e pouco mais tem para além da cabeça num simples apontamento de camisa e gravata. A luz tem carácter natural e será de salientar no desenho a sombra dos óculos na face tanto da armação como das lentes.

A avaliar pela assinatura *J. Escada*, inclinada e sublinhada, permite datar da mesma época, um óleo sobre platex, representando um bobo ou arlequim como mostramos na fig.21-(2-1).¹¹¹ Mas, se a assinatura nos coloca na mesma época, a pintura praticada deixa o naturalismo para trás para se aproximar de um cubismo. A figura assemelha-se a uma marioneta, sendo esta ideia sublinhada pelas arestas dos planos de fundo que com certa dualidade representam as cordas guias da marioneta, assim como também pela posição dos braços, das mãos e da cabeça, como boneco em descanso. Da mesma forma, a cruzeta de onde partem as cordas pode ser interpretada pelo ângulo formado pelos planos de fundo. O eixo vertical do centro do suporte serve de divisão às roupagens da figura, ficando assim a figura com um par de calças bicolor, verde e vermelho e uma camisa azul, de um lado, e aos quadrados, do outro. Na fralda da camisa, encontram-se suspensas pequenas bolas laranja na representação de guizos, que se relacionam cromática e formalmente com o barrete. A luz, que diremos incerta, advém de diversos focos de luz, pois a figura apresenta diversas zonas iluminadas e sombras resultantes de diversos fontes diferentes, porventura luzes de um espectáculo de palco. Desta concentração de luzes será de referir a sombra projectada no chão, que juntamente com os sapatos de bico da figura constróem uma estrela.

O desenho datado de 1953, que mostramos na fig.22-(2.1), foi apresentado na exposição retrospectiva de Dezembro de 1980, onde recebeu o numero de catálogo 117, é uma tinta-da-china sobre papel, (22,5 x 33 cm,) pertencente à colecção de Manuel Cargaleiro. Realizado a aparo, com predomínio do uso da linha, este retrato de uma figura feminina segurando um ramo de espigas, não

¹¹⁰ Colecção Galeria 111. Fotografia do autor.

¹¹¹ Col. Casa Museu Vasco Lino Couto, Constança.

traduz ainda o que virá a ser o traço pessoal do pintor. No topo, um lenço de cabeça às bolas esvoaça, permitindo algum dinamismo contrariado pelo pescoço da figura que se encontra bastante hirto e que coincide engenhosamente com o ramo das espigas. Esta linha coincide também com a linha direita do tronco da figura. A assinatura *J. Escada* na base inferior direita apresenta-se sublinhada mas já paralela com as margens da folha.

A denúncia de um modo próprio do fazer de Escada surge num retrato que apresentamos na fig.23-(2.1). O pintor retratou Teresa de Sousa, sua colega de exposição em 1955, na já referida Galeria Pórtico. O desenho a tinta-da-china sobre papel, (43 x 30 cm,) realizado a aparo ou caneta, que na exposição retrospectiva recebeu o numero de catálogo 118, possui já as características de um retrato e não um desenho de uma figura feminina. Sente-se a procura dos traços por parte do pintor, de forma a que estes correspondam com os traços de Teresa de Sousa e que, quando os encontra, os torna mais densos e rijos. O desenho apresenta então linhas de construção mais suaves deixando sobressair as linhas de contorno mais fortes, mas sem ser uma figura delineada. Teresa de Sousa aparece-nos distante e algo austera, certamente fruto da pose.

Com Escada, Teresa de Sousa partilhava a mesma crença religiosa, interessando-se sobretudo por Arte Sacra, fazendo passar para os seus trabalhos toda uma religiosidade, tanto nos temas como na forma como os tratava, como também nas diversas técnicas que poderia abraçar como o fresco, o vitral, as tapeçarias e as artes gráficas. Na verdade, na época a pintora recebera uma bolsa do Instituto de Alta Cultura para estudar Arte Sacra, deslocando-se para tal a Paris, precisamente para o Centro de Arte Sacra.¹¹²

Presente na mesma exposição, apresentamos na fig.24-(2.1),um retrato de Lourdes Castro, assinado com *J. Escada*, e com a nota “na exposição Pórtico 55”, que na exposição retrospectiva recebeu o número de catálogo 125. Terá sido um, se não o primeiro, de uma série de retratos de Lourdes Castro realizados por

¹¹² Quirino Teixeira, «Nas salas de “Pórtico” encerra-se hoje uma exposição de quatro jovens artistas», in, *Diário da Manhã*, 8 de Maio de 1955, pg.4.

Escada, tanto em desenhos como em pintura. Neste retrato a tinta-da-china, (43 x 30,5 cm,) em que o artista mais uma vez usa predominantemente a linha, que se entende rápido tanto pela pose da pintora como pela liberdade do traço, Lourdes Castro surge de corpo inteiro, numa pose estática.

Lourdes Castro, aparece novamente retratada, como mostramos na fig.25-(2.1)¹¹³, retrato que esteve na citada exposição da Galeria Pórtico e que foi publicado no *Diário da Manhã* de 8 de Maio de 1955, por ocasião da referida exposição. Este retrato, onde só figura a cabeça da pintora, foi também realizado a linha como um breve apontamento onde a artista nos olha de frente. Quirino Teixeira escreveu, resultado de uma entrevista na época a Lourdes Castro, que a artista desenhava nervosamente “apesar do seu olhar calmo esverdeado. Tem ar de rapariga espiritualmente insatisfeita. É bonita mas apagada. Usa o cabelo caído ao lado da cara e tem-no louro.”¹¹⁴

Algumas destas características podem ser comprovadas pelos retratos realizados por Escada, no entanto nada sobre o olhar fixo do seu retrato, espelho da sua fixação, olhar fito no observador. Perguntou-lhe ainda Quirino Teixeira: “Que pensa fazer depois de diplomada? Viajar? Casar? Ser professora?

- Não. Só pintar.” Mais afirmou a pintora: “Eu só quero pintar porque é disso que necessito.[...] o que quero verdadeiramente é pintar...”¹¹⁵

Essa seria a razão do seu olhar fixo. Olhar fixado no seu retrato por Escada.

Sobre estes desenhos patentes na exposição, Fernando de Pamplona escrevia que eram algo “caricaturais por vezes com tendências sobrealistas”.¹¹⁶ Mais acrescentava que Escada denunciava profunda inquietação e que parecia ainda não ter ainda encontrado o seu caminho; Noutro artigo de jornal, Escada

¹¹³ *Retrato de Lourdes Castro*, grafite sobre papel. Col. Galeria 111. Fotografia do autor.

¹¹⁴ Quirino Teixeira, «Nas salas de “Pórtico” encerra-se hoje uma exposição de quatro jovens artistas», in *Diário da Manhã*, 8 de Maio de 1955, pg.4.

¹¹⁵ *Idem, ibidem.*

¹¹⁶ Fernando de Pamplona, “Pintura, aquarelas, desenhos, gravuras e cerâmicas na Galeria Pórtico”. *Diário da Manhã*, 30 de Abril de 1955, pg.5.

parecia dar a resposta: “E qual o artista que não anda sempre, à procura de um caminho...” concluía meses mais tarde o pintor.¹¹⁷

Outros retratos de Lourdes Castro mostram um trabalho de pintura ligado à prática escolar. O *Retrato de Lourdes Castro*, colecção da pintora, que mostramos na fig.26-(2.1), um óleo sobre cartão (59 x 50 cm), assinado. No verso, encontra-se a inscrição: *José Jorge da Silva Escada, 4º Ano, 1955*.

O retrato mostra-nos Lourdes Castro bastante jovem, de franja, frente a um cavalete. De um fundo verde água mesclado, sobressai um amarelo forte da camisola da pintora e azul esverdeado da bata, sendo estas as cores dominantes. Uma pincelada ascendente de cor terra de sena, do lado direito, sugere o apontamento de um cavalete.

Ao analisarmos a pintura, verificamos que esta ainda se encontra dentro do espírito do traçado do desenho com forte contorno a escuro, sobretudo nas roupagens, na gola da camisola e na bata, assim como em algumas zonas do rosto, queixo e pescoço. O cavalete e a tela representada apresentam-se livres de contorno. Se no rosto e cabelos da pintora Escada teve bastante cuidado, em termos de desenho e de pintura, já o resto do busto mostra-se simplificado. Com uma pintura solta e apressada, a tela e o cavalete representados são alvo do olhar da figura, criando um plano de diálogo com esta. A linha do corte da franja, com o topo da tela representada, leva-nos à leitura de uma linha implícita resultante da secção de ouro, deixando para baixo dessa linha um quadrado de tela perfeito.

A luz incide por cima do ombro esquerdo deixando metade da face, o lado direito, na penumbra. A assinatura do pintor mostra-se mais solta que as anteriores, no entanto continua a ser sublinhada, fig.27-(2.1).

Um *Auto-retrato de Lourdes Castro* de um ano antes, que apresentamos na fig.28-(2.1), pertencente à colecção do centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian, constitui-se numa citação de Modigliani pela ausência da elaboração dos olhos que se mostram vazios e pela síntese das formas.

¹¹⁷ Quirino Teixeira, «Nas salas de “Pórtico” encerra-se hoje uma exposição de quatro jovens artistas», in *Diário da Manhã*, 8 de Maio de 1955, pg.4.

Apesar de neste auto-retrato a pintora se encontrar com a face voltada para a esquerda, lado contrário do retrato realizado por Escada, a luz tem a mesma presença, e a mesma fonte. Não existe representação de tela ou de cavalete, deixando a figura no centro da tela. As cores e os tons são praticamente os mesmos que se encontram no retrato pintado por Escada, o fundo verde, neste caso mais escuro, e talvez por coincidência ou não, uma camisola amarela. Os ombros também se apresentam descaídos representando um busto muito simplificado, em forma de funil, sugerindo um volume mais geométrico que só relacionado com a cabeça se percebe anatómico. Com a linha do corte de cabelo, mais curto que no retrato de Escada, Lourdes Castro traça um quadrado gerador da secção de ouro deixando o rosto no quadrado na parte superior da tela.

O auto-retrato mostra-se frio na sua globalidade, em parte pela luz usada, mas também pela ausência de olhos e direcção de olhar, uma vez que o globo ocular se encontra pintado da cor do fundo, deixando a figura com um ar ausente.

Os desenhos de Escada, nesta época, vivem da expressão da linha. A confirma-lo duas pequenas ilustrações publicadas na revista *Ver*, N°1, 2ª série, quando da sua entrevista a Sebastião Fonseca, com a assinatura *J.Escada/55*, que apresentamos nas figuras 35 e 36-(2.1). As assinaturas com maiúsculas e minúsculas, sublinhadas, encontram-se paralelas à periferia do suporte. Estes desenhos são exemplos fortes das investigações de Escada em torno da linha, como elemento estruturante do desenho. No primeiro, fig.29-(2.1), desenho dum cavalo com um cavaleiro nu, sobressai, mais grossa, a linha de contorno que se apresenta uniforme. No interior, linhas mais finas acrescentam os membros e os volumes que evidenciam o par, numa tentativa de geometrização. Escada procura uma geometrização das formas que remete para as novas ideias do desenho contemporâneo. No cavaleiro procura um contorno a partir de uma linha espessa que envolve figura e cavalo, usando para o interior linhas finíssimas de traçado mais gestual. Já na segunda ilustração, fig.30-(2.1), Escada representa uma figura feminina sentada com algumas folhas e plantas e percebe-se um outro exercício de desenho, a análise de uma pose executada com grande rapidez e provavelmente

sem olhar para o papel, numa técnica de desenho intuitivo e sintético que também joga com transparências e sobreposições,¹¹⁸ verificável sobretudo nos membros inferiores. No desenho rápido e certo, a linha, mostra-se livre, não respeitando as formas nem as proporções e resulta numa figuração harmoniosa no seu todo, num jogo de diagonais e de triangulações.

Nesta época, 1955, os jovens artistas podiam contactar com diferentes correntes artísticas na área dos figurativos: surrealistas, neorealistas e outras correntes de difícil qualificação que partiram do cubismo, expressionismo lírico e abstraccionismo com Almada, Manta ou Botelho.

As ruas o casario e a paisagem urbana, assim como as festas populares e romarias eram temas recorrentes. Duas varinas de canastras à cabeça, mas sem peixe, como podemos verificar na fig.31-(2.1), foram capa de catálogo de exposição na Galeria Pórtico. É um desenho a tinta-da-china, onde a linha soberana se apresenta em duas espessuras distintas. A mais grossa enquanto linha de contorno encerra as duas figuras, ao passo que, no interior, linhas mais finas caracterizam as feições, os volumes e os panejamentos dos trajes como já encontramos no *Cavaleiro*. Neste desenho, será de salientar o movimento e a representação do grito mudo do pregão associado à figura em segundo plano. Refira-se a relação que se pode estabelecer entre estas varinas de Escada com o *Poema* da obra *Ossóptico* de António Maria Lisboa:

“Pregões de varina sem peixe
o peixe morreu ao sair da água
e assim já não é peixe.”¹¹⁹

Escada conheceu António Maria Lisboa, no grupo do Café Gelo, com o qual estabeleceu algumas afinidades.

¹¹⁸ Sobre este tipo de exercício de desenho ver: Kimon Nicolaidis, *The natural way to draw, A working plan for art study*, ed. Paperback, 1990.

¹¹⁹ António Maria Lisboa, *in, Ossóptico*, Edição do Autor, 1952.

Escada estava em vias de alcançar um vocabulário pessoal, pois investigava e procurava adquirir um modo próprio de fazer explorando diferentes direcções e sentidos, assim como diferentes formas de expressão. Ensaia agora uma vertente centro europeia, que lembra os simbolistas, ou Mondrian numa fase inicial. Não será de estranhar a presença de uma paisagem de verdadeiras formas orgânicas, redondas e sinuosas, por vezes com contorno, dentro das formas que o pintor viria a explorar, que apresentamos na fig.32-(2.1).¹²⁰ Uma paisagem campestre com um rio ou lago e ao fundo uma povoação repousando no sopé de uma montanha, que foi pintada uma com uma variedade de verdes, azuis, ocres e castanhos. Apesar de se inspirar numa figuração provavelmente imaginária sente-se sobretudo o desejo de abstractização das formas, num ondulado que percorre toda a obra remetendo para uma visão que radica nas experiências de Van Gogh.

Na composição, a largura foi rebatida na altura criando um quadrado, da secção de ouro, com uma linha levemente ondulada, onde se separa a terra da água. No rectângulo inferior, o reflexo na água espelha o desenho da parte superior da pintura. As duas, a terra e a água, juntas, e sem a referência das árvores e do casario, tornam-se o conjunto mais interessante, chegando mesmo o lado direito a sugerir alguma perspectiva. O casario representado não respeita a perspectiva cromática e, em vez de transmitir profundidade ao quadro, apresenta-se com bastante branco que, com a sua vibração, leva a que o referido casario ressalte de toda a composição. Da mesma forma, as montanhas em último plano, por trás das casas, apresentam os mesmos valores cromáticos que as árvores de plano médio ou mesmo dos primeiros planos ou do reflexo na água. A assinatura, *J. Escada*, sem data, encontra-se a meio do trabalho, perpendicular à periferia do suporte, com difícil leitura, devido à proximidade tonal, como se verifica na fig.33-(2.1).

Reportando-nos ainda a 1955, Escada manteve um processo de aprendizagem, por gosto pessoal ou de programa escolar. Desse modo o pintor

¹²⁰ Sem título, óleo sobre platex, aprox. 42 x 30 cm. Col. D^a. Maria Manuela Rego. Fotografia do autor.

produziu uma cópia de um trabalho de Hans Memling,¹²¹ *Virgem com o Menino*, que se apresenta na fig.34-(2.1).

A obra de Memling pode-se dividir em três períodos: da juventude, até 1475, da maturidade, de 1475 a 1487, e o período final de 1487 a 1494. Memling seria um homem de temperamento calmo e equilibrado, com sensibilidade apurada, dominando a sua arte com perfeita segurança e escrupuloso sentido do dever profissional. Era realista na interpretação dos temas envolvendo-os ao mesmo tempo num clima quase místico que se revelava impregnado numa estranha quietude e delicada poesia. As figuras apresentam-se em pose, retidas numa imobilidade, isoladas umas das outras, indiferentes entre si e incapazes de produzirem qualquer sentimento capaz de perturbar a serenidade do conjunto, tornando as suas composições numa pintura estática.

O original da reprodução de Escada encontra-se no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, e assemelha-se muito ao representado no *Díptico de Martin van Nieuwenhove*, pintado em Bruges, em 1487. A pintura patente no Museu de Arte Antiga é considerada uma das 10 obras mais emblemáticas

¹²¹ Memling nasceu na Alemanha em Seligenstadtem, no ano de 1433, mas passou a maior parte da sua vida em Bruges onde se tornou um pintor importante da sua época e onde faleceu em 1494. Pintor de assuntos religiosos e retratista notável, foi considerado o maior pintor flamengo dos fins do Séc. XV. No entanto, a sua formação e as obras da juventude são pouco conhecidas. O facto de aparecerem exactamente reproduzidos monumentos de Colónia nos fundos das pinturas componentes do seu *Relicário de Sta Ursula*, faz pensar que permaneceu algum tempo naquela cidade renana, no entanto, crê-se que a aprendizagem terá sido feita numa oficina renana ou colonesa, antes de partir para os Países Baixos. Foi, provavelmente, um dos discípulos de Rogier van der Weydenmas, (1399-1464), que se encontrava em final de carreira. Admite-se inclusivamente que terá chegado a trabalhar com esse mestre cuja influência é perceptível nas suas obras, sobretudo da juventude, pois os primeiros trabalhos certificados de sua mão, mostram, até na composição, a influência do primeiro. Memling chegará ao seu estilo pessoal caracterizado pela graça dinâmica e expressiva das personagens, pelo luxo cromático e pela riqueza narrativa, no entanto, considera-se que lhe falta a profundidade de expressão e a capacidade de pôr em cena as suas personagens de maneira convincente. Em 1465, Memling está documentado em Bruxelas, para trabalhar em Bruges a partir de 1466 que nessa época era um importante centro artístico. Casou com Anna de Valkenaere de quem teve três filhos, tendo esta falecido em 1487. Da sua infatigável actividade artística resultaram pinturas de magnífica qualidade que lhe valeram a admiração dos conterrâneos e importantes encomendas bem pagas, a avaliar pelos documentos dos arquivos locais que registam em 1480 três casas pertencentes ao pintor, para além de figurar entre os 140 burgueses ali moradores que pagava impostos mais elevados.

daquele Museu.¹²² Num parapeito engalanado por uma tapeçaria, a Virgem segura o Menino, cuja nudez é protegida por uns panos e uma almofada em que se senta. Um fruto não identificável pelas suas três cores, encarnado amarelo e verde, talvez pêsego, maçã ou laranja, atrai a atenção do observador e deixa espaço para significados vários. No fundo, abre-se uma paisagem em azuis, criando um jogo de interior e exterior, sendo que a Virgem se debruça de fora para dentro, da paisagem para dentro, um interior ausente na pintura, que é espaço do observador. A cópia em questão, um óleo com as medidas muito rentes ao original, é tudo aquilo que se espera de uma cópia, o mais próximo do original possível enquanto exercício. No canto inferior direito, Escada deixou registado a amarelo: *MEMLING CÓPIA - J. Escada / 55*, como ilustra a fig.35-(2.1). A assinatura ainda é ligeiramente inclinada e encontra-se sublinhada.

Na pintura de Memling domina a presença da Virgem, como em muitos outros pintores flamengos. No entanto, Memling criou para o tema, em 1472, um modelo que se mostra inconfundível repetido em todas vezes que o pintou. A Virgem surge assim exuberante e concentrada, de expressão suave, representando o ideal da perfeição feminina, apesar de tocada pelo milagre da maternidade concebida sem mácula.

A devoção religiosa de Escada certamente que se enquadrava na concepção espiritual da pintura de Memling que se integrava na chamada *Escola da Devoção Moderna*, estruturada nas correntes do pensamento religioso largamente propagadas pelos *Irmãos da Vida Comum*, que preconizaram o regresso à austeridade dos costumes e a simplificação da crença como forma de reacção à excessiva complexidade das interpretações teológicas e místicas dos textos sagrados dominantes no século anterior e impeditivas da perfeita comunhão dos fieis com a própria Divindade.¹²³ Séculos mais tarde, também Escada, com a sua participação no Movimento de Renovação da Arte Religiosa, pretendia aproximar através da arte os crentes com o Divino.

¹²² Hans Memling, *Virgem com o Menino*. (Museu Nacional de Arte Antiga nº inv.:1065 PINT, 44 x 32 cm). Foi incorporado no Museu em 1834, decorrendo da extinção dos conventos em 1833.

¹²³ Armando Vieira Santos in *Dicionário da Pintura Universal*, (organização de Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão e J.-A. França), Editorial Estúdios Cor, Lisboa 1965.

Certamente uma das primeiras encomendas de Escada terá sido o *Sagrado Coração*, que apresentamos a fig.36-(2.1). O quadro foi realizado a pedido do seu amigo Arq. Nuno Portas, que o ofereceu como prenda de casamento ao Arq. António Francisco Cravo. O trabalho serviu de convite do casamento tendo sido impresso a preto e branco. O original, uma pintura a óleo sobre platex, (45,5 x 32,5 cm,) mostra Cristo que olha o observador de frente, segurando com as mãos cruzadas o coração coroado de espinhos. O coração é também flamejante, pois dele brotam algumas pinceladas de branco sugerindo irradiação de luz. A figura encontra-se aureolada, sendo esta composta por diversas superfícies de cor plana.

Se o manto de Cristo se apresenta a duas cores, sem que estas sejam contornadas, distanciando-se do carácter do desenho, logo nos apercebemos que em algumas zonas do panejamento, especialmente nas mãos, o artista não se consegue distanciar do desenho, assumindo o contorno das formas com linhas de várias cores como mostramos na fig.37-(2.1). Trata-se de um novo ensaio de Escada para se integrar numa nova figuração que servisse a Arte Sacra. A obra encontra-se assinada em paralelo à periferia do lado esquerdo em baixo e na vertical, num misto do que era e do que virá a ser, encontrando-se um *J.* na diagonal e *Escada* em perpendicular à periferia do quadro.

Em alguns trabalhos de 1954 e de 1955, a sua assinatura começa a mostrar algumas mudanças acompanhando o evoluir da sua pintura, Escada vai neste período modificando a forma da sua assinatura, conservando o *J. Escada*, mas passando para uma caligrafia que deixa de ser inclinada, para ser mais direita e solta, paralela à periferia do suporte, não apresentando um *J.* tão longo, sem ser na diagonal nem inclinada, por vezes utilizando mesmo letras maiúsculas em exclusivo. No entanto ainda se apresenta sublinhada, como se pode verificar no guache e tinta-da-china sobre papel (53 x 83 cm) da colecção de Maria de Lurdes Belchior, intitulado *Ressurreição*, que apresentamos na fig.38-(2.1). Neste desenho, de 1954, em que o pintor aborda uma vez mais um tema religioso, apresenta-se com um grafismo distante dos pendões anteriormente pintados mas mais próximo do *Sagrado Coração*, uma outra opção formal na representação do divino. Escada estava dividido e tentava encontrar uma linguagem para

representar as cenas religiosas de encomenda. O pintor deu uso à mesma paleta sendo o fundo colorido por zonas, com cor plana, onde vão surgir os elementos desenhados a traço rijo e monótono. Do lado direito um grupo de algumas mulheres acompanhadas de Maria, identificável pela auréola redonda, círculo que se repete no sol ou a copa de uma árvore. O fundo conseguido por uma sequência de verdes cortados por ligeiras diagonais constróem triângulos isósceles que representam a luz em diversas direcções: do céu à terra, onde se encontra Cristo, e da terra ao céu. Do lado direito, uma luz em triângulo sai de dentro do caixão de Cristo que se eleva aos céus, enquanto em cima do caixão esta sentado um anjo cujas asas também interagem e dialogam no sistema triangular da composição. Será de referir neste trabalho o excelente jogo de verticais e de horizontais, que sem serem todas explícitas se equilibram de boa forma. Do mesmo modo, as diagonais relacionam-se de boa forma, sublinhando-se e anulando-se entre si em virtude da composição.

Em outros temas ou em obras que Escada realizava sem encomenda surgem outras experimentações e outras influências como no guache sobre cartão, (45 x 30 cm), que mostramos na fig.39-(2.1),¹²⁴ que apresenta o evoluir das capacidades do pintor. Nesta composição, que está assinada e datada de 1955, duas figuras a branco e azul, com possível sabor cubista, como já afirmara Fernando Pamplona,¹²⁵ apresentam-se sentadas, tendo em segundo plano algo como cactos, dentro de ovais, vigias ou nichos. Na realidade, não existe no desenho qualquer traço que direcione esta execução para uma estética cubista. No desenho a linha é estruturante e definidora da maior parte dos contornos onde a mancha nem sempre coincide com a representação. O primeiro plano, onde se apresentam as figuras, mostra-se em cores frias, enquanto o segundo plano, os cactos em janelas ovais, se apresenta em tons quentes. A unir estes dois planos, um tom neutro, de textura gráfica riscada, sugere alguma verticalidade à

¹²⁴ Estes dois desenhos, figuras 48 e 50, pertencem à colecção da escultora Maria Leal da Costa que herdou de seu pai o arquitecto Virgílio Leal da Costa.

¹²⁵ “Alguns dos seus retratos [...] são de feição cubista [...] outros dentro do mesmo espirito têm menos dureza e mais expressão.” Fernando de Pamplona, “Pinturas, aguarelas, desenhos, gravuras e cerâmicas na Galeria Pórtico” *Diário da Manhã*, 30 de Abril de 1955. pg5.

composição. Nos cantos inferiores, direito e esquerdo, duas manchas de cor, representando talvez pedras, encontram-se encerradas dentro de formas circulares fechadas a linha. O desenho de toda a composição, apesar de ser feito a traço de pincel, praticamente com a mesma espessura, larga e forte, não se detém no contorno das manchas de cor, invadindo também as manchas e mudando de cor consoante o fundo, pois para caracterizar as figuras a linha atravessa diversos planos de cor, mudando assim consoante a zona de luz ou sombra que atravessa. As figuras são entendidas tanto pelo conjunto das cores planas que fazem o todo branco e azul, como pelas linhas do desenho que acrescentam definição à figura. Nem toda a mancha de cor aparece contornada, nem todas as linhas são fechadas, apesar de nas figuras a linha se apresentar monótona. No restante da composição a linha fica mais nervosa como se nota na fig.40-(2.1), onde se apresenta também a assinatura do pintor, *J. Escada/55* paralela à periferia do suporte, mas ainda sublinhada.

A introdução da mancha enquanto sombra sugestão de volume, surge num desenho de 1955. Sobre uma folha de papel de bloco, (33 x 22 cm,) o pintor lançou a tinta sépia duas formas, sem qualquer caracterização do espaço envolvente como mostramos na fig.41-(2.1). As formas próximas de figuração humana também se apresentam com dificuldades de caracterização, se a figura da esquerda se apresenta próximo de uma figura humana ajoelhada, a da direita apresenta uma perna e um pé saindo de uma forma que poderá ser considerada uma mão.

Duas espessuras de linha foram utilizadas na construção da imagem; uma fina, para ligeiros e rápidos apontamentos, outra mais densa, para o contorno. Com um foco de luz originário do lado direito, as formas ganham uma sombra do lado esquerdo. As sombras terão sido dadas a pincel, enquanto as figuras foram desenhadas a aparo, da mesma forma que a assinatura, que aqui, por ser realizada a caneta, se apresenta bastante solta como se verifica na fig.42-(2.1).

No desenho assinado e datado de 2 de Maio de 1956, que mostramos na fig.43-(2.1), o artista utiliza a linha e ensaia a mancha. Trata-se de um desenho em que representa as arcadas do Estoril, tema de sabor absolutamente Mondrianesco:

a evolução de uma imagem que parte do real para se tornar quase abstracta, apelando à geometria plana subjacente às coisas e rejeitando a perspectiva. Neste trabalho a grafite, o pintor utiliza a linha aberta e fechada na parte superior do desenho, caracterizando volumes de habitações ou construções num registo que resulta quase figurativo, e na zona inferior cria um axadrezado de tonalidades de cinzento através de mancha de grafite. Na zona central, a linha surge sobretudo sugerindo alguma perspectiva, em pontos de fuga variados, criando assim planos diversos e alguma profundidade de campo visual. Nos primeiros planos, a mancha preenche o espaço deixando adivinhar um plano de chão, com diversas tonalidades de cinzento até ao preto, valor que salpica a zona superior do desenho, como se de janelas se tratassem. Ainda no primeiro plano, ou zona inferior, um combinado de cinzentos e negros, disputa direcções e sentidos entre a horizontalidade e a verticalidade. E se nesta zona o desenho resulta sufocante e pesado, logo se respira na zona superior, onde o desenho assume a linha simples.

A partir de 1956 o pintor deixa de assinar o J. de José, permanecendo assim nos próximos trabalhos não apresentando variações assinaláveis.¹²⁶ Escada, percebendo que ele é Escada, como nome artístico, sendo este um modo de se assumir como adulto independente do pai ou da família representando uma nova entidade independente.

¹²⁶ Ver análise da assinatura de Almada Negreiros elaborada por J-A. França, *A Arte Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Bertrand, 1974.

2.2 – A Não-Figuração

2.2.1 – As experiências de aguarela e ainda a linha.

José Escada possuía um espírito vivo e observador, desenvolvendo e cultivando um forte sentido crítico que o levava a reflexões sobre os caminhos académicos, sobre a natureza da pintura e especialmente sobre a pintura que praticava e as diversas formas de intervenção da arte.

Conforme confessou em 1958 ao jornal católico *Encontro*,¹ na época, os estudantes e jovens artistas começavam a pintar um pouco arbitrariamente guiando-se por reproduções, por um ou outro quadro, mas raramente por um caminho definido. Para Escada isto devia-se ao facto de se atravessar em todo o mundo uma profunda crise cultural que levava a não existirem orientações pedagógicas fora do academismo. Essa falta de preferências firmes por parte dos jovens, era agravada pela inexistência quase total de estudos sérios de estética e de um curso de pintura que ensinasse pelo menos a sua parte oficial. Estas eram algumas das críticas avançadas por Escada ao seu curso recém acabado. No entanto, sabia que o importante era ter algo para transmitir nos seus trabalhos, pois “quem tem alguma coisa a dizer fatalmente o dirá e importa mais o ponto onde se chega, que os modelos donde se parte”.² Escada confessava ainda que começou por fazer coisas académicas, o que queria dizer copiadas e, que nessa altura estava orientado mas, no seu ponto de vista, infelizmente mal.

Segundo o pintor, o instante da revelação foi quando, em certo momento, uma obra de Toulouse–Lautrec vista com maior atenção o levou a descobrir o mundo da verdadeira pintura. “Quando isso acontece e somos atraídos pela verdadeira criação começamos a fazer estudos e experiências que nunca mais acabam”.³

¹ “Encontro com um artista cristão, José Escada”, in *Encontro*, Lisboa, nº 15, Fevereiro 1958, pg. 10, 11.

² *Idem, ibidem*

³ *Idem, ibidem.*

Em 1958, Escada considerava que o panorama da pintura portuguesa se poderia dividir em dois grupos essenciais, aos quais chamava por comodidade o dos “imaginativos” e o dos “realistas”. Os primeiros construíam os quadros de dentro para fora, mentalmente, sem auxílio directo de objectos exteriores.⁴ Os segundos, eram os que pintavam com o auxílio de um modelo, transformando-o em maior ou menor grau. No entanto, isto eram apenas atitudes, processos de construção de quadros já que a modernidade da pintura não recusava qualquer destes processos desde que o resultado, atingir o real dentro de certas convenções, fosse conseguido.⁵ No primeiro grupo cabiam Fernando de Azevedo, Vespeira, Fernando Lanhas, e René Bertholo. O segundo grupo era representado por Júlio Pomar, Nikias Skapinakis, Hogan e Rogério Ribeiro.⁶

Num desenho cuja construção consideramos explicar o processo criativo de dentro para fora, revelamos na fig.1-(2.2) um guache sobre papel,⁷ (58 x 40,5 cm), em tons sujos de azul. Ao centro, sobressai uma forma que não sugere planos ou volumes que emerge da base do suporte e descansa sobre um plano negro. Por cima deste plano base, o fundo, surge um plano mais claro. Estes dois planos em contraste destacam o fundo da figura. Linhas de composição são formadas tanto pela forma como pela base de fundo, como por exemplo do lado esquerdo onde o artista assinou a obra, dando a figura linhas de continuidade para o fundo.

Do mesmo ano e dentro do mesmo espírito construtivo, mas já com a representação de volumes, sombras, planos e intersecções, apresentamos na fig.2-

⁴ O “princípio da necessidade interior”, é apresentado por Kandinsky, *in Do Espiritual da Arte*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2002.

⁵ “Todos os caminhos se encontram no olho e, transformados em formas a partir desse ponto de encontro, chegam à síntese do olhar exterior e da visão interior.”, Paul Klee, *in, Escritos sobre Arte*, Ed. Cotovia, Lisboa 2001.pg 49. Também Kandinsky escreve que “todos os fenómenos podem ser vividos de duas formas. Essas duas formas não são arbitrariamente ligadas aos fenómenos, de duas das suas propriedades: Exterior – Interior.”, Kandinsky, *in, Ponto Linha Plano*, Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 2002, pg 27.

⁶ “Encontro com um artista cristão, José Escada”, *Encontro*, nº 15, Lisboa, Fevereiro de 1958, pg. 10.

⁷ Sem título, guache sobre papel, 58 x 40,5 cm, assinado e datado 1956. Coleção do pintor Francisco Relógio.

(2.2) um guache sobre papel⁸ (81 x 101 cm). A paleta mostra-se constante, pois as cores e tons continuam a ser os azuis, os negros e os tons pedra, o que transmite ao trabalho alguma materialização. Zonas de luz do lado esquerdo contrastam com as trevas da zona inferior direita permitindo que o observador acredite na existência de um volume, de uma escultura impossível em pedra, banhada por uma luz celestial.⁹ Nestes dois trabalhos de 1956 anteriormente apresentados, as formas centrais surgem ao observador como volumes, objectos não reconhecíveis. Certamente o artista partia de um referente real, para através de processos vários, como a simplificação, a acentuação, o nivelamento e também da sua interpretação, para atingir o resultado final. O processo criativo poderia ainda implicar a rotação a sobreposição, a inversão, o movimento e o ritmo, o agrupamento, a divisão e o parcelamento.

Ao contrario dos guaches de 1956 que simulavam volumes, surge, datado de 1957, um guache sobre papel, (42 x 30 cm), que sugere uma abstracção plana mas perto de uma figuração naturalista. Como se verifica na fig.3-(2.2),¹⁰ podemos observar neste guache um jogo de triângulos que se encaixam entre si, desenvolvendo-se num todo, constituindo uma forma, que atravessa todo o suporte na vertical. Alguns triângulos apresentam uma textura gráfica que remete o observador para folhas de plantas, situação fortalecida pela cor verde usada. O fundo apresenta-se como uma sucessão de formas, quais montanhas atrás de montanhas, criando alguma profundidade no trabalho, pois do meio para cima apresenta também uma textura gráfica bastante riscada, que por se apresentar mais escura devido ao riscado se entende mais longe. As texturas e as nervuras eram algo até então ainda por explorar. No trabalho habita uma harmonia pictórica de diversos tons de verde, sendo a zona superior diferenciada com azuis que lembram o evidente céu. Alguns triângulos, quase brancos do lado esquerdo,

⁸ Sem título, guache sobre papel, 81 x 101 cm, assinado e datado 1956. Coleção do Arquitecto Nuno Portas.

⁹ O “progresso na contemplação e na observação da natureza permite-lhe, na medida da sua elevação ao nível da contemplação do universo, a criação livre de construções abstractas as quias, atingem uma nova naturalidade da obra. Cria, assim, uma obra, ou participa na criação de obras que são feitas à imagem da obra de Deus.” Paul Klee, *in, Escritos sobre Arte*, Ed. Cotovia, Lisboa, 2001, pg49.

¹⁰ Sem título, assinado e datado de 1957. Col. Particular.

equilibram-se com um pequeno e indiscreto triângulo laranja, num gesto que demonstra a audácia do pintor, ao arriscar um registo dissonante.

Nesta época, José Escada dividia um atelier com Jorge Martins, na Rua da Junqueira que pertencia ao Arquitecto Worm. Jorge Martins morava na Travessa do Giestal e Escada na Rua Aliança Operária.¹¹ Entre os dois existia uma diferença de seis anos, e conheceram-se quando Jorge Martins ainda andava no Liceu D. João de Castro, já Escada frequentava a Faculdade.

A amizade surge mais tarde e começou por ser da frequência de cafés, bem como do percurso entre cafés: do Gelo, no Rossio para o Café 20, no Chiado. Diz-nos Jorge Martins que na época Escada fazia aguarelas informais, mas não frequentava muito o atelier. Jorge Martins diz mesmo que Escada “era um artista boémio em todo o seu esplendor autêntico. De uma enorme simpatia, inteligente, culto, lúcido e, ao mesmo tempo, anarquista, caótico. Uma das mãos e dos olhos mais exactos [...] para a pintura”¹² que Jorge Martins confessa ter conhecido.

Ainda não tinha começado o seu curso de pintura, e Jorge Martins fez a sua primeira exposição. Na ocasião, Escada aproveitava para lhe oferecer um desenho, que Jorge Martins ainda hoje guarda. O desenho, extremamente livre e de grande espontaneidade é um *Retrato de Jorge Martins*, a tinta-da-china sobre papel, (20 x 14 cm).¹³ Naquela altura, a maioria dos trabalhos de Escada são sobre papel e de pequeno formato pois Escada circulava bastante, “trabalhava muito em cafés – era o seu lado mais vagabundo”.¹⁴ Esse retrato, que apresentamos na fig.4-(2.2), segundo Jorge Martins, é capaz de ser dos primeiros em que Escada começou a ser mais orgânico, deixando o geometrismo anterior. Escada serviu-se desse desenho para realizar algumas aguarelas semelhantes, mas aquele trabalho é desenho em estado puro. Até se pode considerar inacabado, encontra-se muito perto da imaterialidade, e esta, mais perto do pensamento, do invisível. “É como

¹¹ Estas três ruas, Rua da Junqueira, Travessa do Giestal e Rua Aliança Operária, são duas paralelas com uma perpendicular às duas, isto é desenham um H.

¹² “Jorge Martins Escolhe José Escada”, *Público*, 25 de Maio de 2003.

¹³ Assinado e datado 1957. Coleção de Jorge Martins. Fotografia do autor.

¹⁴ “Jorge Martins Escolhe José Escada”, *Público*, 25 de Maio de 2003.

se cada linha fosse um fio que pudesse continuar a desenrolar a meada, como um organismo que, se se tivesse continuado a desenvolver, ocuparia todo o espaço, até não poder mais, mas que foi interrompido, como um exemplo que diz: É assim que eu agora estou a desenhar”.¹⁵

Este desenho permite-nos introduzir uma pesquisa que Escada vai elaborar entre 1956 e 1958, confirmando nos seus desenhos a linha como elemento de eleição e de uso preferencial. Com mostramos na fig.5-(2.2), um desenho a tinta-da-china sobre papel, o artista utiliza linhas sempre da mesma espessura, abertas e fechadas, com grande recurso a linhas quase paralelas. Estas linhas possuem algo de orgânico e facilmente remetem o observador para curvas de nível, usadas na leitura cartográfica de relevos. O conjunto destes desenhos prossegue com trabalhos datados de 1958, como mostramos nas figuras 6, 7, 8, 9,10, 11 e 12-(2.2),¹⁶ consistindo em experiências gráficas e procura de caminhos. O artista prossegue a sua investigação em torno da linha e procura outros valores que não o simplesmente o do contorno. Esta série teve o seu ponto alto na gravação em cimento, de um desenho inciso, no Bloco das Águas Livres, projecto do Arquitecto Nuno Teutónio Pereira e de Bartolomeu Costa Cabral, como mostramos na fig.13-(2.2)¹⁷.

Se nos desenhos anteriores Escada usava a linha preferencialmente, deixando os seus traços respirarem na folha, nos desenhos seguintes o pintor alarga toda a sua carga expressiva abrangendo toda a superfície do papel. No desenho da fig.14-(2.2), realizado a grafite sobre papel (13 x 11,5 cm), Escada utilizou o lápis explorando todas as modulações possíveis da intensidade gráfica. Do branco ao negro, passando por tonalidades de cinzento, tirando partido da rugosidade do suporte, curvas e contra curvas claras quase brancas, agitam-se em torno de círculos.

¹⁵ “Jorge Martins Escolhe José Escada”, *Público*, 25 de Maio de 2003.

¹⁶ Desenhos sem título, a tinta-da-china sobre papel, com 30 x 21 cm, pertencentes à Colecção de J. Mesquita de Oliveira.

¹⁷ *In*, exposição *Intervenção de artistas plásticos na obra do atelier de Nuno Teutonio Pereira*, SNBA, 2004.

No desenho que mostramos na fig.15-(2.2) o pintor utiliza o marcador para preencher a totalidade da folha (16,5 x 23 cm). Neste desenho, Escada ensaia a fragmentação do suporte, método que irá utilizar mais tarde, mas ainda sem qualquer método ou lógica. Após um traçado mecânico ou ocasional, base de rectas e curvas na folha, com o qual dividiu o suporte em diversas formas, o pintor preencheu esses espaços com riscos paralelos, mas tendencialmente perpendiculares às formas previamente traçadas, tendo nas extremidades de cada um desses traços um ponto ou pequeno círculo, passando assim as rectas a segmentos de recta. No uso das canetas de feltro em alguns papeis sucede que ao pousar o bico da caneta na folha, esta vai ensopando a tinta, produzindo os pequenos círculos que se verificam nas extremidades de cada recta. As diferentes intensidades no desenho resultam pela confluência de pontos e rectas em espaços mais confinados. Acreditamos que o acaso também terá tido o seu papel na composição deste desenho, a adivinhar pelos dois pingos patentes, sendo um bem no centro da folha.

2.2.2 – A Mancha: Aguarelas Informais

Nesta época, em que o pintor tinha atelier por cima do Café Gelo e que terá existido de 1958 a 59,¹⁸ Escada confessa que ainda não possuía um estilo ou uma maneira de pintar: “quanto à minha maneira [...] penso que não a adquiri ainda. Estou de posse talvez de elementos que a caracterizarão de futuro”¹⁹. O pintor sentia-se fortemente atraído pela não-figuração na medida em que esta, segundo ele, acentuava a invenção criativa do quadro. A sua atitude perante os trabalhos era a de um não-figurativo e não a de um abstracto pois não pretendia que essa invenção fosse em absoluto. Assim o pintor confessa-se deveras

¹⁸ Na primeira parte deste trabalho já abordamos a importância do Café Gelo.

¹⁹ “Encontro com um artista cristão, José Escada”, *Encontro*, nº 15, Lisboa, Fevereiro de 1958, pg. 10.

interessado nas descobertas de Klee, na pintura barroca e nos trabalhos da geração de Sousa Cardoso.²⁰

Em 1958, Escada prossegue as suas investigações com um processo de representação oposto à figuração. Jogos de cor e gestos, em manchas de pincelada larga conferem uma busca no campo da não-figuração. A mancha surge assim nos seus desenhos através da aguarela por vezes aliada ao guache, ou em associações com a linha em trabalhos a tinta-da-china. A descodificação e identificação na mancha dependem em muito do capital de conhecimento acumulado por cada um, que sem a pretensão de representar algo, deixa ao observador a tarefa da sua interpretação, assumindo em cada leitor uma identidade à medida da sua imaginação. Tanto o artista como o observador são invadidos de uma subtil e espontânea vontade, de responder face ao estímulo da mancha e de lhe atribuir sentido ou sentidos e de estabelecer associações formais. A mancha assume-se como estimulante para a fantasia e para a imaginação. Segundo o artista “a pintura sempre dependeu mais da imaginação do que das normas. Porque se pintar é ordenar o mundo segundo normas,[...], convenções, é muito mais ainda inventá-lo e imaginá-lo”.²¹ Este recurso à mancha numa posição de não-figuração resulta num estímulo para a criatividade artística mas também para a imaginação e identificação do não representado. A não-figuração, sem o pretender, promove e aproxima-se da vontade natural do observador de descodificar e de identificar, isto é, a mancha torna-se o suporte não-figurativo sobre o qual se projecta a nossa natural tendência para ordenar o caos, para lhe conferir um sentido.

²⁰ Escada assinou um longo artigo intitulado “Souza Cardoso, Pintor Europeu”, no nº2 do *Jornal de Cultura*, Lisboa, de Junho de 1959, revelando o seu estudo da obra do pintor. Quando o caracteriza como pintor europeu entende o isolamento do artistas portugueses e a necessidade de viajar e de compreender novas pesquisas.

²¹ In: “Oportunas Declarações – Encontro com José Escada, consagrado artista da pintura moderna”, *Flama*, nº 580, ano XV, 17 de Abril de 1959

A observação de manchas é grande estímulo para a criatividade artística. Esse sentido de ordem e de descoberta fora descrito por Leonardo da Vinci no seu *Tratado da Pintura*, onde aconselha os pintores a olharem para as manchas das paredes e das cinzas e assim descobrirem um universo insuspeito.²²

Leonardo aconselha os seus leitores a “parar por vezes para ver nas manchas das paredes, nas cinzas do fogo ou nas nuvens, na lama ou coisas semelhantes: se as considerares com atenção encontrarás nelas ideias verdadeiramente maravilhosas”,²³ assim o leitor possua criatividade para tais leituras, e no mesmo capítulo continua Leonardo: “se observas uma parede atacada de manchas ou constituída de pedras de tipos diferentes e, tens de imaginar uma cena qualquer, verás no dito muro paisagens variadas, montanhas rios, rochedos árvores, planícies, vales extensos e diferentes agrupamentos de colinas”.²⁴ O leitor encontrará imagens à medida da sua imaginação e face à suas vivências.²⁵ Do mesmo método «segundo Vasari, Piero di Cosimo ficava por vezes a “olhar fixamente para uma parede onde pessoas doentes tivessem vomitado, e a partir dela conjurava para si mesmo batalhas entre cavaleiros, e cidades estranhas e vastas paisagens nunca vistas. Fazia o mesmo com as nuvens.”»²⁶

O princípio foi aplicado por Alexander Cozens,²⁷ (1717, 1786), que acrescentava que “desenhar [...] é transferir formas ao acaso para o papel [...] fazer

²² Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, Edición preparada por Angel Gonzalez Garcia, Editora Nacional, 1980, Madrid, Cap. 493. pg. 364.

²³ Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, Edición preparada por Angel Gonzalez Garcia, Editora Nacional, 1980, Madrid, Cap. 493. pg. 364. Tradução do autor.

²⁴ “Descobrirás igualmente combates e figuras de movimentos rápidos, estranhos esboços de rostos e trajes exóticos e, uma infinidade de coisas que poderás transformar em formas diferenciadas e bem concebidas.” in Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, Edición preparada por Angel Gonzalez Garcia, Editora Nacional, 1980, Madrid, Cap. 493, pg. 364. Tradução do autor.

²⁵ Ver: Ernst Hans Gombrich, *Arte e Ilusão, Um estudo da psicologia da representação pictórica*, Martins Fontes, São Paulo 1995, em especial “A Participação do Observador”, III Parte VI Capítulo, “A Imagem das Nuvens”, pg 193.

²⁶ Ernst Kris e Otto Kurz, *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista*, Coleção Dimensões, Ed. Presença, Lisboa, 1988, pg 49.

²⁷ Alexander Cozens nasceu na Rússia em 1717, e pensa-se que era filho de Pedro O Grande, tendo falecido em Londres em 1786, conhecido como “The Blottingmaster of Eton”, foi um dos artistas que elaborou uma verdadeira teoria a partir das infinitas potencialidades da mancha conhecida como “blot drawings”. Deixou-nos em 1786 o *New Method of Assisting the Invention of Landscapes*, e que iria dar grande impulso à técnica da aguarela, no entanto mal compreendido

borrões é fazer manchas [...] produzindo formas ao acaso [...] das quais a mente recebe sugestões [...] Desenhar é delinear ideias, fazer borrões é sugerir-las.”²⁸

Iniciamos a apresentação das obras de Escada integradas neste novo processo de desenhar que se pode considerar como um método oposto ao desenho a partir da linha ou do traço com uma aguarela sobre papel (47 x 23 cm), assinada e datada., mostramos na fig.16-(2.2).²⁹ Composta no sentido vertical, com fundo amarelo e de pinceladas contrastantes de violeta e roxo, apesar de assinada e datado a lápis, esta aguarela apresenta um aspecto inacabado, com as pinceladas curtas de cor, em formas pouco definidas, onde a verticalidade é sublinhada por um conjunto de pinceladas longas notando-se o riscar do pelo do pincel.

Um outro desenho, desta feita um guache sobre papel (49,5 x 31 cm), que mostramos na fig.17-(2.2),³⁰ já ocupa toda a folha e as pinceladas em tons de azul contrastam com a audaciosa e contrastante curva laranja, que se mostra plena de força. Este guache explode em vitalidade gestual resultando numa harmonia de curvas e contra curvas de cor, num axadrezado harmonioso, onde as cores se afirmam e reafirmam e se anulam tanto pelo peso e pelo tamanho da mancha como pelo timbre usado, resultando num somatório de tensões.

A 17 de Abril de 1959, José Escada era já um “consagrado artista de pintura moderna”, assim o considerava António dos Reis na revista *Flama*,³¹ acrescentando mesmo ser Escada um pintor de real categoria, que se impôs com cada uma das suas obras, e que já mostrara o seu “talentoso espírito de artista”, sendo também um conhecedor profundo dos problemas da pintura moderna. Não

pelos seus contemporâneos. Cozens desenvolveu a ideia original de promover a mancha de cor ou o borrão ocasional e aleatório, como um princípio inventivo pleno de fantasia criativa. Na sua técnica Cozens lançava sobre vários papeis um sem numero de manchas e linhas de tinta-da-china em vários tons de cinzento, que se sobreponham, puxadas a pincel ao acaso, após o que seleccionava configurações a partir das quais elaborava fantásticas e requintadas ideias. Todos os mestres da aguarela inglesa da geração seguinte tiraram proveito das suas experiências e ensinamentos, como John Constable, (1776-1837), William Turner, (1775-1851) e o português Domingos Sequeira (1768-1837). Alexander Cozens teve um filho, John Robert Cozens que foi classificado por Constable como “o maior génio que jamais praticou a paisagem”.

²⁸ Ernst Hans Gombrich, *Arte e Ilusão, Um estudo da psicologia da representação pictórica*, Martins Fontes, São Paulo, 1995, pg 195.

²⁹ Sem título, aguarela sobre papel, 47 x 23 cm, assinada e datada de 1958.

³⁰ Sem título, guache sobre papel, 49,5 x 31 cm, assinado e datado de 1958.

³¹ António dos Reis, in “Oportunas Declarações – Encontro com José Escada, consagrado artista da pintura moderna”, *Flama*, nº 580, ano XV, 17 de Abril de 1959

obstante, o mais importante não seria o que já tinha feito ou mostrado, mas o vasto campo de trabalho que à sua frente se vislumbrava, o muito que ainda poderia vir a dizer com as suas tintas e os seus pincéis.

Como temos vindo a revelar, diversos foram os campos de pesquisa de Escada no desenho, não só relativamente aos elementos estruturais, sendo de salientar mais uma vez o trabalho desenvolvido em torno da linha: “Escada encontrará na expressão da linha uma das principais referências da sua pintura, tornando-a numa espécie de elemento construtivo de formas orgânicas que os desenhos de 1958-59 e as aguarelas de 1960 explicam”.³²

Escada, no que respeita às diversas metodologias aceites no universo do desenho, envolve-se com a utilização da grafite, do carvão, da tinta-da-china, ou do guache e das aguarelas. Também a luz e a luminosidade foram objecto de estudo prático do pintor, tanto nesta primeira abordagem mais informal como mais tarde noutras temáticas.

Uma grande fluidez de sentimentos e emoções surge em trabalhos de 1960, em aguarelas onde a luminosidade teima ser preocupação constante. Ser um católico interessado numa renovação da arte religiosa, terá sido, na nossa opinião, um dos impulsos destas aguarelas. Estes trabalhos de finas transparências que se relacionam com zonas de maior densidade estendem-se por toda a superfície do suporte em manchas amorfas, de jogos de intensidade de diluição de tinta. Não se encontram formas distintas, os contornos são dissolvidos em aguadas permitindo mesmo que a cor se suje e misture como acontece na fig.18-(2.2).³³ Nesta aguarela sobre papel (48 x 64 cm), de azuis e vermelhos surgem zonas mescladas violetas fruto da mistura das manchas de cor. Essas manchas informais, produto de um gesto geram trabalhos informais, longe de qualquer figuração, onde a única referência é a passagem do pincel. Este efeito é notório em trabalho sobre tela, fig.19-(2.2),³⁴ como nas obras em aguarela sobre papel, todas da mesma dimensão

³² Margarida Acciaiuoli, “KWY: a revista, as edições e o grupo”, *in*: Catálogo da exposição *Revistas do KWY*. Centro Cultural de Belém, 2001.

³³ Sem título, aguarela sobre papel, 48 x 64 cm, assinada e datada de 1960. Col. René Bertholo.

³⁴ Sem título, óleo sobre tela, 100 x 65 cm pertence à Col. F.C.G. – Centro de Arte Moderna e possui o nº de inventário: 80P1014.

(48 x 64 cm), o que revela uma sequência de investigação, das figuras 20, 21, 22 e 23-(2.2), onde deve ser mencionada a harmonia das cores, e a preocupação de equilíbrio no desenho. Nos últimos dois desenhos da serie que apresentamos, figuras 22 e 23, sente-se a presença da linha, que sem ser imposta, dá consistência ao desenho mas não lhe acrescenta qualquer forma ou figurativismo.

Destas aguarelas, Escada parte para combinar guaches e aguarelas sobre papel como se confere nas figuras 24, 25 e 26-(2.2),³⁵ todas da colecção de Manuel Brito. No primeiro, o pintor espalha sobre fundos de verdes, vários gestos circulares a pincel que se diluem aparecendo e desaparecendo, denunciando o método de fazer, enquanto o papel se encontrava molhado, daí as tintas se misturarem no suporte. Duas manchas maiores de vermelho-carmin, equilibram a composição. Com o mesmo método, mas com menos água e alguma raspagem, no trabalho da fig.25-(2.2), Escada torna-se mais sintético, mais dominador no processo utilizado, deixando cada vez menos espaço para o acaso incontrolado. Introduce novamente a linha, que num conjunto ritmado vertical de curtos traços a azul, sustem uma mancha negra e produz uma base para o desenho. Esta obra está assinada a lápis com a indicação de *Paris*. No último desenho desta série, que mostramos na fig.26-(2.2), o pintor arrisca uma paleta mais completa, combinando a luz das aguadas claras com as sombras de tintas mais escuras que surgem no suporte como pingos que alastram sobre uma base já cuidada.

2.2.3 – A mancha e a linha

Uma das preocupações de Escada prendia-se com a questão da Arte Sacra e como tal, desenhava repetidamente cenas religiosas, não pretendendo fazer nada mais do que se dedicar inteiramente ao desenho, servindo os seus ideais religiosos. Com uma construção bastante própria, que quase se auto destrói por excesso de informação, Escada realizou, em 1961, um conjunto de desenhos

³⁵ Estes três trabalhos são guache sobre papel, sem título. O primeiro tem 47,5 x 63 cm e o segundo 44 x 61 cm. Pertencem os três à Colecção Galeria 111. Fotografia do autor.

partindo de princípios figurativos, a tinta-da-china e pincel, sobre papel,³⁶ que por terem a mesma dimensão (31 x 24 cm), mostram a sequência de investigação plástica do pintor.

Numa primeira base de pequenos salpicos, criadores de uma névoa, o pintor desenha linhas com tinta e pincel construindo formas humanas na representação de uma cena. No desenho que apresentamos na fig.27-(2.2), (31 x 24 cm), vai-se desenvolvendo numa figuração não caracterizada, com linhas tão próximas que se juntam em manchas negras, confundidas com o distúrbio causado pelos muitos pingos, tentando esconder a figuração presente por excesso de informação ou de mancha. Estas, por sua vez, escondem a representação, deixando assim no desenho espaço para a imaginação do observador, sobre duas figuras que caminham guiadas por uma estrela na zona superior.

Esta experiência continua num outro desenho que se estrutura sobre uma base de pequenos salpicos de tinta, onde Escada representa uma cena do calvário, em que Cristo de joelhos, transporta a cruz, como vemos na fig.28-(2.2). A linha, recta para a cruz e curva para os panejamentos, mistura-se entre si deixando que a tinta comunique entre traçados. Surgem assim manchas que encobrem o desenho, sendo essa mesmo a sua função, para que o leitor possa descobrir a representação. Este desenho está assinado e datado duas vezes, na vertical e na horizontal, revelando uma outra forma de experimentalismo que questiona o espectador sobre a orientação da página.

No desenho seguinte, como se vê na fig.29-(2.2), (31 x 24 cm), sobre a mesma base de salpicos, Escada lançou outra cena religiosa com um crucifixo central marcado por grandes valores de traçado a negro – O Calvário - Aos pés da cruz, Maria, de pé, e Madalena, de joelhos, e certamente outras figuras, são representadas a linha de traço rápido. O pormenor do desenho é de difícil leitura devido aos variados salpicos, no entanto, a cena representada resulta em alto contraste onde os poucos brancos rivalizam com a tinta-da-china.

³⁶ Colecção Galeria 111. Fotografias do autor.

Em outro desenho da mesma série que mostramos na fig.30-(2.2), a tinta-da-china demonstrou-se tão invasora que devido à proximidade dos traçados o desenho tornou-se numa mancha, distanciando-se assim da qualquer figuração.

Escada aproveita estas experiências para realizar outros desenhos que seguidamente apresentamos e que não apontam para qualquer tentativa de figuração, onde o artista conjuga a linha do pincel de tinta-da-china com as possibilidades da mancha negra. À semelhança das aguarelas anteriores, estes desenhos recorrem técnicas de automatismos de gestos e linhas pois a produção destas manchas, consequência da proximidade das linhas traçadas, resulta aleatória e a obra encerra-se com o aproveitamento do acaso que daí ocorre.

O fundo dos desenhos ora surge raspado, utilizando o pincel sujo de tinta, ora pingado e salpicado, conseguindo assim alguns cinzentos. Nestes desenhos, Escada não diluiu a tinta com água, o que poderia ter feito para alcançar tonalidades de cinza, optando sempre por grandes contrastes, pois os cinzentos que consegue são através do uso do preto. Este princípio é verificável nos desenhos correspondentes às figuras 31, 32, 33, 34 (2.2).

Nos restantes desenhos desta série, que mostramos nas figuras 35, 36, 37, 38 e 39-(2.2), Escada continua a sua investigação sob a mesma metodologia construtiva e sem recorrer minimamente à figuração. No entanto verificámos no desenho que apresentamos na fig.40-(2.2), que o artista introduziu em algumas zonas finas linhas paralelas dentro de algumas formas conseguidas com o traço do pincel. Nestes desenhos verificam-se alguns enrolamentos da linha, que juntamente com um traçado mais fino, se podem muito bem situar no início de uma série de trabalhos que o artista desenvolverá mais tarde, e que intitulámos de “cordas”.

2.3 - A Consagração nos Ossos

2.3.1-A herança surrealista

Entre os amigos de Escada constavam alguns surrealistas, pintores e poetas. Sabendo-se da forte ligação de Escada à poesia não será de estranhar que o pintor tenha usado uma das metodologias de construção surrealista, inicialmente da poesia e posteriormente de desenhos, e que a tenha ensaiado enquanto método de construção e de estruturação nos seus próprios desenhos.

Os primeiros trabalhos em que Escada ensaia um dos seus aspectos formais e de construção plástica mais importantes para o desenvolvimento da sua carreira artística, que caracterizamos como *Ossos*, foram certamente dois óleos de 1958.

Partindo do esquema da construção surrealista do que seria um *cadavre exquis*,¹ mas construído na totalidade pelo próprio, Escada secciona horizontalmente o suporte, para lhe aferir algumas linhas, utilizando alguns dos pontos da secção anterior para continuar na secção seguinte. Desta forma, tiras horizontais formadas especialmente com linhas verticais mais ou menos nervosas, atravessam os citados frisos do suporte para criarem uma unidade plástica. Primeiramente são linhas que atravessam os frisos, que depois com a cor a preencher os seus intervalos se transformam em manchas. Apesar de mudarem de cor, tom ou timbre, sempre que atravessam um friso, as citadas linhas facilmente se constituem em figuras geométricas mistas, superfícies coloridas, onde os limites superior e inferior são as rectas horizontais, que formam os diversos

¹ Em 1925, o grupo surrealista que se costumava reunir no, 54, rue de Château, iniciou a prática de um estranho jogo que mais tarde seria conhecido universalmente com o nome de *cadavre exquis*. Após tomarem uma folha de papel e a terem dobrado várias vezes, os reunidos escreviam à vez e sem verem o que o havia escrito os seus companheiros, a primeira coisa que lhes vinha à mente. A primeira frase assim obtida foi: “O cadáver exquisito beberá vinho novo”. Este jogo cuja componente aleatória estimula a imaginação e a criatividade foi logo praticado profusamente no campo do desenho. Em 1948, Fernando de Azevedo e seus amigos realizaram em Portugal uma pintura com o mesmo procedimento. Ver “Cadavre Exquis”, in, *Enciclopedia del Surrealismo*, René Passeron, Ediciones Poligrafa, Barcelona, 1982, pg 268.

patamares, e os limites direito e esquerdo são linhas curvas num conjunto de *esses*.

“Estas longas linhas tortuosas, onduladas por uma preguiça atenta, sinuosas, eram formas, logo definidas pela própria densidade da substância corpórea e, mais fundamentalmente pelas suas relações espaciais.”² Assim viria a definir José Augusto França as formas que saíam das mãos de Escada. Estas formas, ainda superfícies geométricas coloridas quando encostadas e próximas a outras suas semelhantes em cor e timbre, produzem formas que facilmente se destacam do que se entende como fundo, especialmente por ocupar mais espaço na composição.

Os primeiros dois trabalhos que nos servem de exemplo apresentam cores quentes, com predominância de ocres, amarelos e alguns laranjas. No primeiro trabalho, que apresentamos na fig.1-(2.3),³ um óleo sobre platex, (50 x 40 cm), o pintor dividiu, segundo a metodologia do *cadávre exquis*, a superfície em quatro plataformas, sendo a mais larga ao centro, onde ensaia uma linha fria e sinuosa de azul, do lado direito, tendo no mesmo friso um verde do lado esquerdo. Para equilíbrio destes traçados de cor, Escada colocou no friso superior, por cima do verde, algum vermelho, enquanto que no lado do azul prossegue para a plataforma seguinte com um vermelhão. Em toda a composição sobressai um conjunto de traçados a branco que se anulam e contrastam com negros.

Continuando a observar trabalhos em que o pintor usa o mesmo método de divisão do suporte, o segundo trabalho, um óleo sobre platex, (38,5 x 25,5 cm), que dividiu em cinco plataformas, apresenta a originalidade de dentro de cada plataforma nascerem linhas que não eram oriundas do friso anterior, como se pode verificar na fig.2-(2.3).⁴ Na parte superior do trabalho, assistimos ao nascimento de linhas escuras de diversas cores, que se destacam do fundo claro, e que descem

² J.-A. França *in* texto sem título, catálogo da exposição do grupo KWY, apoiada pela F.C.G. na S.N.B.A. de 11 a 20 de Dezembro de 1960, republicado com o título “19-José Escada (1960)”, in: *Cem Exposições*, Colecção Arte e Artistas, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, Fevereiro, 1982 pg. 57.

³ Sem título, óleo sobre platex com 50 x 40 cm assinado e datado de 1958.

⁴ Sem título, óleo sobre platex, com 38,5 x 25,5 cm, assinado e datado, 1958. Colecção Galeria 111.

o trabalho como se fossem um rio que perto do mar engrossa o seu caudal e se ramifica para desaguar. A plataforma inferior é a de maior expressão, ocupando sensivelmente a metade inferior do trabalho, criando assim uma maior agitação na zona superior e uma quietude na base, que assume o peso e se transforma em sustentáculo da composição.

Esta preocupação relativamente à base e ao peso da composição, de equilíbrio e harmonia no desenho do quadro, é notória no óleo sobre tela (64 x 49 cm), assinado e datado de 1959, que se vê na fig.3-(2.3).⁵ Juntamente com os dois trabalhos anteriores, esta obra denuncia as formas e preocupações que se irão mais tarde revelar nomeadamente na série que denominamos “ossos”. O artista suspende a metodologia do *cadavre exquis* e, desta feita, não são linhas que se vão desenvolvendo através da superfície e das diversas plataformas, criando formas planas entre si, mas manchas de cor fechadas com formas bem definidas que se encaixam, doces e arredondadas. As referidas formas, à semelhança dos trabalhos anteriores encostam-se e encaixam entre elas, como peças de um puzzle, onde umas penetram noutras. Estas formas surgem da base para o topo, dando a ilusão de algo natural e orgânico em desenvolvimento. Devido à cor verde escura do fundo e aos diversos verdes das formas, a composição assemelha-se a uma paisagem sub-aquática, pois toda a composição, figura e fundo, se apresenta em tons de verde, sendo os extremos da paleta, o amarelo e o azul, presentes na mesma proporção. Do lado esquerdo, um fundo mais claro e mais próximo do observador, em brancos azulados e verdes claros, dialoga com o lado direito de fundo mais escuro, verde denso e fechado, mais afastado donde ressaltam as formas mais vivas. Estas surgem em desmultiplicação, de pedaços de fundo e como que se vão separando de uma forma maior. Terá sido no momento desta dualidade que o pintor ensaiou a co-existência, do que viria a ser um macro-mundo e um micro-mundo. Se os primeiros trabalhos apresentavam divisões na horizontal do suporte, este trabalho apresenta-se em conjunto de formas.

Os trabalhos seguintes serão o somatório do resultado das experiências anteriores. O percurso artístico é constituído de avanços e de recuos, de exercícios

⁵ Sem título, óleo sobre tela, 64 x 49 cm., assinado e datado 1959. Coleção particular.

abandonados que mais tarde são recuperados. Desta forma, o pintor consegue pisar caminhos por si já conhecidos e assim, com maior segurança, tirar partido do seu conhecimento e das suas experiências anteriores. No universo das suas construções plásticas, o caminho percorrido pelo pintor não é linear e contínuo, apesar de sequencial e cronológico. Escada não vai seguidamente após as secções horizontais de 1958, seccionar as verticais ou conjuga-las. Irá fazê-lo mais tarde, no ano de 1963. Entretanto, continua as suas pesquisas mas em outra direcção, deixando de seccionar o suporte para partir na direcção oposta criando um todo, apesar de informal. Com as suas preocupações orientadas nesse sentido Escada vai então desenvolver as suas propostas informais, partindo para um campo de unidade formal, para só mais tarde, em 1963, voltar a debruçar-se sobre a divisão do suporte e, só então, adicionar às divisões horizontais as divisões verticais divisões de um micro-mundo que no conjunto da composição se constituem como macro-mundo. Nessa retoma temática também se verifica uma retoma de metodologia construtiva recorrendo o pintor mais uma vez à herança surrealista, que tão bem soube aproveitar e adaptar à sua fórmula pessoal, enquanto método construtivo do desenho.

2.3.2 – Pintura e poesia - Camilo Pessanha

Em Novembro de 1963, damos conta no *Jornal de Letras e Artes* que José Escada foi visitado em Paris, por Urbano Tavares Rodrigues, no seu atelier do 6º andar, o sempre referido *com janela sobre Notre-Dame e Saint Severin*, com a finalidade de concretizar uma entrevista⁶. Confessa o escritor que, entre a nostalgia de dois fados, acompanhados de vinho e azeitonas e poemas de Éluard, Escada mostrou-lhe os seus últimos desenhos, confirmando assim o que Urbano pensava do pintor: que este possuía uma inteligência aguda, conservando-se ao

⁶ José Escada em entrevista conduzida por Urbano Tavares Rodrigues, “José Escada discute o problema da radicação da pintura e da livre escolha por parte dos pintores”, *Jornal de Letras e Artes*, de 20 de Novembro de 1963, pg. 5.

mesmo tempo livre como artista e responsável como cidadão. Tais desenhos e tal atitude existencial despertaram em Urbano a vontade de saber como Escada encarava os problemas fundamentais da sua arte no mundo e no tempo em que vivia, bem como em que sentido o artista orientava a sua pintura. É na resposta a essa pergunta que, pela primeira vez, surge a referência a elementos que no seu grafismo vão como que ser a imagem de marca da produção artística de José Escada. O pintor começa por dizer que não sabe bem em que sentido se orienta a sua pintura, pois um caminho abandonado hoje poderá ser amanhã retomado. Considerava que o que estava fazendo naquele momento era o resultado de tudo o que tinha tentado fazer até então. “O que agora estou a fazer é o resultado de tudo o que tentei até hoje.”⁷ Para logo acrescentar, “É como que um labirinto. Pequenas coisas como pedras ou como ossos. O que há de novo é o facto de serem objectos com qualquer coisa de antropomórfico. A vista pode passear-se por eles e organizá-los, de maneiras diversas como um caleidoscópio”.⁸ Escada pretende provocar no observador uma visão activa e atenta, mas sobretudo criativa, podendo organizar a imagem de modo pessoal. Das suas declarações a Urbano Tavares Rodrigues devemos reter conceitos como labirinto, antropomórfico e caleidoscópio, que mais à frente retomaremos.

De momento, fixemos a expressão “pequenas coisas como pedras ou ossos”. Receber Urbano Tavares Rodrigues e recitar-lhe poemas de Éluard, era característico de Escada. O seu gosto pela poesia foi-nos confirmado pelo pintor Manuel Baptista⁹, que se lembra que nos tempos de França, Escada recitava nos seus jantares, diversos poemas de cor, sobretudo de Fernando Pessoa. No entanto, “todos gostávamos de Fernando Pessoa que naquela altura não era assim tão propagado”¹⁰, afirma também René Bertholo. Na revista KWY as páginas dos artistas eram invariavelmente divididas com páginas de poesias, tornando-se

⁷ José Escada em entrevista conduzida por Urbano Tavares Rodrigues, “José Escada discute o problema da radicação da pintura e da livre escolha por parte dos pintores”, *Jornal de Letras e Artes*, de 20 de Novembro de 1963, pg. 5.

⁸ *Idem, ibidem*.

⁹ Entrevista com o pintor Manuel Baptista no âmbito deste trabalho.

¹⁰ “Entrevista a René Bertholo”, conduzida por Paula Rito, *in Arte e Teoria*, Revista do Mestrado de Teorias da Arte. 1, pg 149.

assim usual esta co-habitação. A poesia terá tido tal presença, volume e importância na publicação, que o número cinco apresenta numa separata literária com poesias.

Fernando de Azevedo na exposição retrospectiva de Escada escreveu que o pintor foi “ao fim e ao cabo um artista servido pelos materiais que inventou para servir a poesia, afinal o horizonte verdadeiro em que a sua obra se ilumina.”¹¹

Esse horizonte em que a obra de Escada se ilumina, é fruto da relação entre a pintura e a poesia. A relação primeira entre estas duas artes e a sua consciência teórica é atribuída por Plutarco a Simónides de Ceos, poeta lírico e epigramático do séc. VI a.C. segundo o qual a pintura é “poesia muda” e a poesia é “pintura falante”. Segundo Plutarco, a poesia, tal como a pintura, produz uma representação vívida das emoções e das expressões, fazendo do texto um espectáculo e do leitor um espectador. A relação entre as duas artes desenvolve um conceito intitulado de *Ekprasis*. Este conceito tem sofrido algumas oscilações semânticas,¹² no entanto toma-se geralmente o sentido restrito da simples descrição poética de uma obra plástica, pictórica ou escultórica. Do ponto de vista mimético, as palavras desempenham uma função de imitação e a poesia ocupa uma posição de dependência face às outras artes. Na realidade, a relação entre as duas artes resume-se à capacidade das palavras transmitirem imagens visuais.

Também Platão em *A República, Diálogos*, no Livro X, sublinha a relação entre as duas artes. Nesse texto, o filósofo encontra razão para expulsar da Cidade-Estado os poetas e os pintores, pois estes eram tidos como imitadores: “aceitaremos como princípio que todos os poetas, [...] são simples imitadores das aparências da virtude e dos outros assuntos de que tratam, [...]: semelhantes nisso ao pintor, [...] que desenhará uma aparência [...] para pessoas que, [...] julgam as coisas segundo a cor e o desenho.”¹³

¹¹ Fernando de Azevedo, texto sem título, in catálogo da exposição, *José Escada*, SNBA, Dezembro 1980

¹² Luís Adriano Carlos, in *O Arco-íris da poesia, Ekphasis em Albano Martins*, Campo das Letras Editores, 2002. pg23

¹³ Platão, *A República, Diálogos I, Livro X*, Publicações Europa-América, pg 353.

A estreita relação entre a poesia e a pintura foi sublinhada mais uma vez por Francisco D’Holanda, autor quinhentista, no seu livro *Da Pintura Antiga, Livro dois, (Diálogos de Roma)*, que sabemos ter sido lido e citado, em carta a Maria Helena Vieira da Silva, por José Escada. Nesse livro o personagem Lactânio, diz conhecer “melhor a gram força da pintura, que, [...], em todas as cousas dos antigos se conhece e até no screver e compôr.”¹⁴ Lactânio afirma ainda acreditar “na grande conformidade que têm as letras com a pintura, [...], como são tão legítimas irmãs estas duas sciências que, apartada uma da outra nenhuma d’ellas fica perfeita, inda que o presente tempo parece que as tem nalguma maneira separadas”.¹⁵ Ou um pouco mais à frente “se eu quero fallar da poesia, bem me parece que me não será muito difficuloso mostrar quão verdadeira irmã ella seja da pintura”.¹⁶

Apesar de encontrar parentesco nas duas formas de arte, Lactânio, no evoluir do seu discurso, reduz e canaliza as artes para a pintura: “pintura e escultura foi tudo já chamado pintura, e que no tempo de Demusthenes chamavam *antigraphia*, que quer dizer debuxar ou screver, e era verbo comum a ambas estas sciencias, e que a escriptura de Agatharco se pode chamar pintura de Agatharco”.¹⁷ Em jeito de conclusão nesses diálogos, Lactâncio diz que “cada um d’elles mesmo confessa que pinta, e chamam à pintura *poesia muda*”.¹⁸

¹⁴ Francisco d’Holanda, *Da Pintura Antiga, Livro Dois, Segundo diálogo*, Introdução e notas de Angel Gonzalez Garcia, Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1983, pg 265.

¹⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁶ *Idem, pg 266*

¹⁷ Lactâncio faz mesmo referência a hieróglifos tipo de escrita desenhada: “e penso que também os Egípcios costumavam saber a todos pintar, os que haviam de escrever ou significar alguma coisa. E as mesmas suas letras glíficas eram alimárias e aves pintadas, como se ainda mostra em alguns obeliscos (...) in Francisco De Holanda, *Da Pintura Antiga, Livro Dois*, Introdução e notas de Angel Gonzalez Garcia, *Op. cit.* pg. 265, 266.

¹⁸ Francisco d’Holanda, *Da Pintura Antiga, Livro Dois, Segundo diálogo*, Introdução e notas de Angel Gonzalez Garcia, Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa 1983, pg. 269.

Foi Alçada Baptista quem primeiro atribui às minuciosas pinturas de ossos de Escada à sua leitura de Camilo Pessanha.

Escreve Alçada nas suas memórias que «ele tinha demorado muito naquela fase, (de que eu também muito gostava), daquelas composições feitas de pequenos elementos num jogo de cores que me disse ter-se inspirado no último verso de um soneto de Camilo Pessanha “conchinhas, pedrinhas, bocadinhos de osso”».¹⁹

Aqui deixamos da obra *Clepsidra* o soneto em causa:

“Singra o navio. Sob a água clara
Vê-se o fundo do mar; de areia fina...
— Impecável figura peregrina,
A distância sem fim que nos separa!

Seixinhos da mais alva porcelana,
Conchinhas tenuamente cor-de-rosa,
Na fria transparência luminosa
Repousam, fundo, sob a água plana,

E a vista sonda, reconstrui, compara.
Tantos naufrágios, perdições, destroços!
— Ó fúlgida visão, linda mentira!

Róseas unhinhas que a maré partira...
Dentinhos que o vaivém desengastara...
Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...”

¹⁹ António Alçada Baptista, in *A Pesca à Linha, Algumas memórias*, Edições Presença, Lisboa, Setembro de 1998.

“Imagens que passais pela retina
Dos meus olhos, por que não vos fixais?
Que passais como a água cristalina
Por uma fonte para nunca mais!...

Ou para o lago escuro onde termina
Vosso curso, silente de juncais,
E o vago medo angustioso domina,
— Por que ides sem mim, não me levais?

Sem vós o que são os meus olhos abertos?
— O espelho inútil, meus olhos pagãos!
Aridez de sucessivos desertos...

Fica sequer, sombra das minhas mãos,
Flexão casual dos meus dedos incertos,
— Estranha sombra em movimentos vãos.”

“Ó cores virtuais, que jazeis subterrâneas,
— Fulgurações azuis, vermelhos de hemoptise,
Represados clarões, cromáticas vesânias —,
No limbo onde esperais a luz que vos baptize,

As pálpebras cerrai, ansiosa não veleis.

Abortos que pendeis as fronteiras cor de cidra,
Tão graves de cismar, nos bocais dos museus,
E escutando o correr da água na clepsidra,
Vagamente sorris, resignados e ateus,

Cessai de cogitar, o abismo não sondeis.

Gembundo arrulhar dos sonhos não sonhados,
Que toda a noite errais, doces almas penando,
E as asas lacerais na aresta dos telhados,
E no vento expirais em um queixume brando,

Adormecei. Não suspireis. Não respireis.”²⁰

Para Pessanha, as conchinhas, as pedrinhas e os pedacinhos de ossos eram os restos de muitos naufrágios sedimentados no fundo do mar, no fundo de cada ser. Cada naufrágio um empreendimento, (pessoal), não conseguido. Os versos fazem parte da obra *Clepsidra*, que gira em torno de um tema central – o da incessante luta para captar o inefável apreendido em momentos transitórios.²¹ A constante tentativa de registrar e dizer o que se não consegue por palavras, terá sido a razão dos desenhos de Escada. Da evolução da sua obra apreende-se que para o pintor todos os momentos eram importantes momentos transitórios.

Podemos estabelecer um estranho paralelismo nas vidas de Camilo Pessanha e de José Escada, pois ambos após os estudos trabalharam longe da pátria, procuraram refúgio em ilusões psicotrópicas, deixando o frágil corpo para segundo plano.

Pessanha nasceu em 1867 e concluiu a carreira universitária de Direito em Coimbra, no ano de 1891, tendo no ano seguinte entrado na magistratura, em Mirandela. Este foi um período difícil para o poeta por causa do trabalho mal remunerado a juntar ao ambiente fechado e estreito do interior. Já em 1889,

²⁰ Camilo Pessanha, *in, Clepsidra*, Clássicos da Literatura Portuguesa, Serie B, nº14, Ed. Marujo, Lisboa, 1986.

²¹ António Falcão Rodrigues de Oliveira, *O Simbolismo de Camilo Pessanha* Edições Atria, Lisboa 1979

Pessanha tinha atravessado uma crise devido a uma grave doença nervosa e desde os tempos de Coimbra que o poeta se convertera em assíduo bebedor de absinto.

Tal como José Escada, Pessanha também era detentor de uma fraca e frágil figura física, possuindo uma grande instabilidade psíquica, que o tornava bastante inquieto. Cedo Pessanha estava reduzido a um esqueleto ambulante, sustido apenas pela força dos nervos, deixando o poeta tristemente consciente da mediocridade a que parecia condenado.

Tentando uma nova vida no ultramar, Pessanha foi leccionar Filosofia e Direito, no Liceu de Macau, iniciando assim de 1894 a 1926, uma espécie de exílio voluntário, fugindo à humilhação do ultimato inglês, só voltando à pátria por períodos de férias ou de licença, concedidas devido às suas débeis condições de saúde. Certamente que o clima oriental, acrescido do vício do ópio em nada ajudaram o poeta, contribuindo para o agravamento da sua doentia e débil figura. Não se sabe ao certo quando é que Pessanha iniciou a sua fase de acérrimo fumador de ópio, mas já o consumo de absinto, que iniciara em Coimbra deixava antever uma tendência para a fuga em paraísos artificiais. Quando de férias ou licença na pátria, substituía o ópio por doses maciças de álcool, que largamente contribuíam para a destruição do seu próprio corpo, alternando momentos de euforia com períodos de prostração total. O seu olhar, ora era alucinado ora era absorto, mergulhando num torpor letal, que de repente despertava com os nervos tensos pelo espasmo e de olhos fulgurantes. Camilo Pessanha faleceu em 1926.²²

Numa análise dentro do universo da literatura será também de referenciar o livro de poesia *Ossóptico*,²³ de 1952 da autoria de António Maria Lisboa,²⁴

²² Bárbara Spaggiari, *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Instituto da Cultura e da Língua Portuguesa, Lisboa, Maio 1982, pp16, 19.

²³ António Maria Lisboa, *Ossóptico*, Edição de autor, 1952

²⁴ António Maria Lisboa (1928, Lisboa – 1953, Lisboa). Em 1947 formou com Pedro Oom e Henrique Risques Pereira um pequeno grupo à parte das actividades dos surrealistas. Em Março de 1949, parte para Paris onde contactou com o Hinduísmo, a Egiptologia e o Ocultismo. Quando regressou a Lisboa, ainda em 1949, colabora com poemas e desenhos de títulos estranhos (Pequena História a Mais Fantástica dos Amorosos, Marfim Peixe), na “I Exposição dos Surrealistas”. Desde essa data criou amizade com Mário Cesariny tendo em 1950 colaborado na redacção de vários manifestos e em carta a Cesariny, fez as primeiras declarações com referência aos objectivos do movimento surrealista. Apesar da aproximação António Maria Lisboa prefere intitular-se “metacientista”, e não surrealista porque argumenta: “a surrealidade não é só do Surrealismo, o Surreal é do Poeta de todos os tempos, de todos os grandes poetas” Ver: *Poesia de*

poeta surrealista a quem Escada no final dos anos 70 dedicou uma das suas exposições. Deste livro, com título bastante sugestivo para os trabalhos de Escada, extraímos a poesia *Comutador* que nos parece ter servido como uma *frottage*²⁵ para os desenhos de Escada. Estas poesias podem-se ajustar aos desenhos do pintor mas também têm alguma coisa das poesias de Camilo Pessanha.

“Eu abismo, eu cratera
Inclinei-me e vi um espectáculo caprichoso: uma unha branca
Uma unha branca a viver assim despreocupada.
Ogiva-Borboleta
Arco-de-cor caído muito triste
Casulo de quem ninguém falou
Teias de aranha expostas à loucura e ao tempo
Andorinha Azul de chapéu mole e baratas na cama
Ventoinha.”²⁶

Se os desenhos de Escada se ajustam bem às poesias de Camilo Pessanha, mais facilmente encontramos paralelismo com os escritos de António Maria Lisboa. As *unhinhas que a maré partira* de Camilo repetem-se com a *unha branca*. A *ogiva-borboleta* nos desenhos de Escada é presença constante e elementar, enquanto os *casulos* são contentores de signos onde as formas se transformam com aparência mutante. O antropomorfismo das formas é assumido de modo explícito, com as mutações cíclicas das larvas em borboletas, de formas simétricas inócuas em figuração humanizante.

António Maria Lisboa, texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos, Lisboa Assírio e Alvim, Lisboa, 1977

²⁵ A *frottage* é uma técnica de desenho bastante conhecida das crianças. Para se obter uma *frottage*, coloca-se o suporte, papel ou tela por cima de uma superfície rugosa, uma moeda por exemplo ou folhas de árvore e esfrega-se por cima a grafite ficando o objecto representado pelas suas nervuras e relevos. Max Ernst, (Bruhl, 1891-Paris, 1976), surrealista, usou esta técnica em 1925 realizando as pranchas do álbum *Historia Natural*, (1926 prólogo de Hans Arp). Ver: “Frottages”, in *Enciclopedia del Surrealismo* Ed. Polígrafa, SA, Barcelona, 1982.

²⁶ António Maria Lisboa, in *Poesia de António Maria Lisboa*, - texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos, Assírio e Alvim, Lisboa 1977, pg 345.

Seguindo o estudo no universo da literatura, sabemos que em Paris Escada dedicava-se bastante à leitura, como forma de enriquecimento intelectual. Relacionava-se com alguns escritores e poetas entre os quais Fernando Echevarría Ferreira.²⁷ Aos amigos que passavam por Paris, Escada dizia “quero apresenta-los a um rapaz católico e poeta: Echavarría, com quem me dou bastante aqui e que está cá para ficar claramente um tempo indeterminado.”²⁸

As poesia de Echevarría, que eventualmente tiveram alguma influência na obra de Escada, seriam do início dos anos 60, mais precisamente do livro *Sobre as Horas* donde retivemos duas passagens:

“Fecharemos a concha. Sobre nós
Passará o movimento
E não seremos mais
que olhos abertos.
Abertos, ou – dirão antes –
Vivam o branco do inverno
E pararam com a noite
Ainda grande por dentro.”²⁹

²⁷ Echevarría nasceu a 26 de Fevereiro de 1929 em Cabezón de la Sal, em Santander Espanha, filho de pai português e de mãe espanhola. Veio para Portugal com 2 anos tendo ido viver para Vila Nova de Gaia. Em 1947, partiu para Espanha onde realizou estudos de Filosofia e completou o curso de Teologia no seminário de Astorga. Não se tendo ordenado, regressou a Portugal em 1953. Um ano mais tarde, concorreu ao Prémio Almeida Garrett. Cumprido serviço militar entre 1955 e 1956, tendo passado a exercer a actividade de professor do ensino secundário. Em 1956 publica o seu primeiro livro *Entre Dois Anjos*, e dois anos mais tarde *Tréguas para o Amor*. Em Dezembro de 1961 parte para Paris. Os seus conhecimentos de Teologia, a sua posição política e a sua dedicação à poesia terão atraído Escada. Em 1963 depois de aderir ao Movimento de Acção Revolucionária, partiu para Argel, e ainda nesse ano é editado na Colecção Círculo de Poesia, da Livraria Moraes Editora, um novo livro intitulado *Sobre as Horas*. Em 1966 regressa definitivamente a Paris com uma tuberculose ficando internado oito meses no Sanatório de Bouffemont, indo depois leccionar Francês. Prosseguindo a sua luta contra o regime de António Salazar fez parte da direcção da Liga de Unidade Armada Revolucionária, na sua primeira fase em 1967. A sua situação de exilado distanciou-o dos círculos editoriais portugueses até à revolução de Abril, tendo após essa data publicado várias obras, apesar de ter continuado a viver em Paris.

²⁸ Carta de José Escada a Nuno Portas, datada de Paris, 15 de Abril de 1962, Processos da PIDE/DGS, referentes a José Escada, Arquivo Nacional da Torre do Tombo

²⁹ Fernando Echevarría, *Sobre as Horas*, Colecção Círculo de Poesia, Livraria Moraes Editora, Lisboa 1963, pg 52.

A maioria dos trabalhos da época de Escada, respirava um ambiente de no qual se poderiam inserir diversas palavras ou expressões empregues no poema: *concha fechada, passará movimento, olhos abertos, branco do inverno, noite por dentro*, donde julgámos necessário ressaltar este curioso paralelismo.

Um outro poema de Echevarría poder-se-ia apropriar do momento de mudança na obra de Escada:

“Que azul onde se vive
a paz. O peso
é a superfície
de nós sem tempo.
E a brisa o único limite
a situar objectos.”³⁰

2.3.3 – Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos.

Partindo da informação de António Alçada Baptista e da poesia de Camilo Pessanha, começa-se então a poder chamar às formas ossos, e falar de ossos ou de ossinhos como a representação dessas formas, resultante da conjugação das linhas e da conseqüente figura fundo. Neste momento, as formas aproximam-se da representação de ossos ou de vértebras, abandonando a abstracção ou a não figuração para passarem a ser algo de identificável e reconhecível. Estas formas vão-se adaptar, numa primeira fase, à estrutura da superfície de acção, desfilando pelas faixas ou plataformas do suporte nas variadas escalas, consoante a larguras das faixas e numa segunda fase, apresentando-se encerradas dentro de rectângulos conjugando a figura-fundo.

³⁰ Fernando Echevarría, *Sobre as Horas*, Colecção Círculo de Poesia, Livraria Moraes Editora, Lisboa 1963, pg 35.

Num desenho a grafite sobre papel, (25 x 33 cm), que apresentamos na fig.4-(2.3),³¹ reconhecem-se os primeiros ossos: Com um campo de trabalho seccionado na horizontal, Escada propõe não linhas mas uma série de formas com alguma simetria de eixo vertical,³² não no todo mas entre si, que se vão desenvolvendo livremente ao longo de três faixas sobrepostas.

Consoante a largura da faixa assim é maior a presença dos ossos, logo a faixa mais estreita tem mais ossos, mas mais pequenos, enquanto as faixas mais largas apresentam motivos maiores mas em menor número, como se estivéssemos perante afastamentos e aproximações visuais ou uma ordenação das formas. Os ossos, que Escada referiu como algo antropomórfico, apresentam uma simetria própria, aproximando-se uns da verosimilhança, podendo-se descobrir omoplatas, ilíacos ou pequenos ossos do ouvido, outros distanciando-se do real. Consequentemente, na realidade, as formas são e não são, isto é, Escada prefere habitar um território em que a figuração não é plenamente reconhecida, onde as formas registadas são sugeridas e não impostas, deixando espaço, mais uma vez, para a acção racional do observador. Este desenho apresenta formas aparentemente simétricas, sobre fundo quase negro, que na generalidade iniciam e acabam nos limites das faixas. Não existe uma progressão na dimensão das faixas estando a mais larga patente ao meio da obra. Os ossos de cor branca ganham volume como sombra com uma coloração de cinza, meio tom em relação ao fundo. Estas marcas mais escuras sugerem o interior da forma como uma sombra, por vezes ainda separada por uma linha mais forte. É extremamente forte a inclusão destes variados valores de cinzento, que se traduzem como sombras próprias que remetem a leitura para os referidos ossos. As sombras dão volume às formas, transportando-as com alguma semelhança para um mundo mais próximo do real, onde o observador pretende reconhecer referentes, que uma vez reconhecidos se tornam difíceis de abandonar.

Partindo do mesmo processo de construção, Escada prossegue o seu percurso criativo e secciona então em suporte de papel (25 x 15 cm), onze

³¹ Sem título, grafite sobre papel, 25 x 33 cm. Colecção da Fundação Manuel Cargaleiro.

³² Cfr: Emile Noël, *A Simetria*, Biblioteca Universitária, Publicações Europa América, 1992.

fracções horizontais, sem progressão aparente, como se verifica na fig.5-(2.3).³³ No entanto, as faixas mais estreitas encontram-se na zona superior do trabalho enquanto que as faixas mais largas se apresentam na base, denunciando um propósito, criando peso e base para sustentáculo da composição. As formas dentro de cada faixa são ligeira ou aparentemente simétricas, com eixo vertical em contraponto às secções horizontais da composição. Neste guache sobre papel, as formas bem delineadas apresentam-se em tons de verde, com os interiores ou sombreados conseguidos com algum azul ou vermelho, criando níveis diferentes de volume em cada forma. O fundo de cada faixa também se apresenta em tom diferente, desde o vermelho, carmim, *grenat* ou violeta até ao negro subtil das cascas de berinjela, dando assim a sugestão de planos, de profundidade e sobretudo de sobreposições entre faixas. Devido à cor verde utilizada nas formas, a sugestão de ossos ou vértebras como referente parece-nos comprometida, pois o verde projecta a leitura para algo orgânico do mundo da botânica, lendo-se as formas como folhas sobrepostas e enroladas de couves ou alfaces.

Em cada nova obra, Escada coloca mais uma premissa, testando uma nova hipótese, acrescentando mais um passo no seu processo de trabalho. No desenho que seguidamente apresentamos na fig.6-(2.3),³⁴ um desenho a tinta-da-china sobre papel, (32,5 x 25 cm), o pintor continua a seccionar o suporte com linhas horizontais. No entanto, introduz uma novidade, acrescentando agora também separações verticais, retomando premissas de trabalhos passados e recuperando a expectativa no processo criativo. Assim os ossos aparecem compartimentados dentro de uma grelha que se mostra irregular. Continua a fazer-se sentir uma ordem horizontal de apresentação dos ossos mas, devido às separações verticais, as formas encontram-se dentro de quadrados ou de rectângulos que se encaixam e arrumam entre si, não deixando que as formas comuniquem no mesmo plano. Cada forma encontra-se encerrada dentro do seu quadrilátero de fundo e destaca-se dele devido à sua cor clara, que contrasta com os vários tons de cinzento até ao

³³ Sem título, guache sobre papel, 25 x 15 cm, assinado e datado. Colecção Galeria Antiks. Fotografia do autor.

³⁴ Sem título, tinta-da-china sobre papel, com 32,5 x 25 cm. Colecção Galeria 111. Fotografia do autor.

negro, cada quadrado ou rectângulo constituinte dos fundos. Por vezes, estes fundos independentes são separados por uma só linha, pois apresentam a mesma cor dos quadrados ou rectângulos que os circundam. Verifica-se também que os ossos obedecem a uma simetria de eixo vertical.

A compartimentação do suporte poderá ser objecto de duas leituras: se entendermos o desenho num plano vertical, facilmente o comparamos com algo da arquitectura popular, da construção de muros de pedra sobre pedra; mas, por outro modo, se entendermos o desenho na horizontal, algo de agrário do traçado constituinte da separação de terras e da separação de cultivo estará patente nessa malha de fundo.

Conjugando cortes verticais com horizontais, e assim criando uma grelha onde insere as formas, os ossos como que apresentam uma simetria aparente de eixo vertical, desenhados com linhas de diversas espessuras em alguns tons de cinzento mas não transmitem os volumes das formas de trabalhos anteriores. Sente-se que a composição terminou por ter terminado o suporte, podendo o pintor prosseguir com esta fórmula e assim preencher suportes de variadas dimensões infinitamente.

Nos desenhos seguintes Escada vai utilizar a sua nova fórmula para seccionar o suporte, criando quadrados e rectângulos de diversos tamanhos. Como se verifica no desenho a pastel sobre papel, (24,5 x 31,7 cm), que mostramos na fig.7-(2.3),³⁵ é notoriamente seccionado no seu conjunto na horizontal, para ser harmonizado com pequenas secções verticais, enquanto no desenho que mostramos na fig.8-(2.3),³⁶ uma grafite sobre papel, (25 x 33 cm), o seccionamento é notoriamente na vertical.

Num passo seguinte, o pintor vai unificar o fundo utilizando uma só cor, um só tom, o negro, conseguindo assim agregar toda a obra. Outra novidade patente nesta série de trabalhos é a rotação do eixo das formas. Se até então as formas apresentavam um eixo vertical, agora Escada também as dispõe segundo um eixo horizontal, oferecendo dessa forma dinamismo no conjunto.

³⁵ Sem título, pastel sobre papel, com 24,5 x 31,7 cm. Colecção Particular.

³⁶ Sem título, grafite sobre papel, com 25 x 33 cm. Col. Fundação Manuel Cargaleiro.

Através das linhas implícitas da construção da simetria, Escada conduz o olhar do espectador em espiral em redor do trabalho, ao contrário do que acontecia nos primeiros desenhos desta série, nos quais, através das plataformas criadas pelas secções horizontais, o pintor remetia o observador para o lugar de um leitor comum, que percorria com os olhos o desenho de cima para baixo e da esquerda para a direita, como se de uma página escrita se tratasse.

José Augusto França escreveu que a pintura de Escada se poderia definir como uma *Simulação caligráfica*. E acrescenta que “falando da pintura a óleo ou aguarela, logo se fala do desenho, por onde ela começou, não por razões de estruturação, menos ainda de treinamento, mas por causa de uma investigação que lhe era necessária.”³⁷ Acreditamos que a investigação a que se refere José Augusto-França é a metodologia de trabalho do pintor enquanto somatório das diversas hipóteses colocadas por Escada no processo de elaboração continua como produto duma meditação sincera, honesta e sensível, capaz de uma teorização, de avanços e recuos, fruto, primeiro de pretextos, depois de jogos incluídos no processo criativo, ao encontro de soluções plásticas como forma de reinventar o real. O historiador avança mesmo a ideia de que as formas, os ossos, surgem de um desenho escrito: “O pintor precisava de saber onde é que a caligrafia acabava, e, escrevendo os seus desenhos, entendeu, no fim dela, o desejado nascimento das formas.”³⁸

Como nos dois desenhos anteriores, os dois seguintes, que mostramos nas figuras 9 e 10-(2.3),³⁹ por serem apresentados a uma só cor, preto sobre papel de cor, com todas as tonalidades de cinzento induzem à percepção de profundidades.

O pintor ensaia movimentos associados a um eixo, translações e rotações, onde motivos similares se reproduzem em vários lados com uma regra e

³⁷ J.-A. França *in* texto sem título, catálogo da exposição do grupo KWY, apoiada pela F.C.G. na S.N.B.A. de 11 a 20 de Dezembro de 1960, republicado com o título “19-José Escada (1960)”, in: *Cem Exposições*, Colecção Arte e Artistas, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, Fevereiro, 1982 pg. 57.

³⁸ *Idem, ibidem. Idem, Ibidem.*

³⁹ Sem título, tinta-da-china sobre papel, 28 x 19,5 cm, Col. Particular de Berlim.
Sem título, tinta-da-china sobre papel, 24,2 x 38 cm. Col. do Centro de Arte Moderna da F.C.G., nº de inventário: DP1067.

regularidade ao longo de toda a faixa ou plano. Nestes desenhos, por vezes a simetria é dissimulada e destruída pela utilização de luz ou sombra e sobretudo por ter deixado grandes porções do suporte sem intervenção. Se se considera que o silêncio também é musica, fazendo parte da composição musical, na área do desenho as zonas em branco que denunciam o suporte, remetem também para a composição estabelecendo diálogos entre cheio e vazio. As formas, na leitura da composição, que remetem para os já citados ossos, assemelham-se a radiografias, tanto no seu carácter formal como no que transmitem ao observador, na tentativa de reconhecimento de qualquer parte anatómica. Mais uma vez, nestes desenhos de carácter antropomórfico, o pintor insinua em vez de dizer, fornecendo pistas reconhecíveis de um mundo real, para que o observador participe de forma activa na descodificação da obra.

Dizia o pintor que “as formas podem não figurar nada de reconhecível, de identificável mas têm de reflectir alguma qualidade *do-que-existe* sob pena de elas próprias não existirem”.⁴⁰ Assim Escada desenvolve o jogo entre o pintor e o observador, doseando mais o mostrar e o descobrir, o encobrir, o sugerir e o induzir, já que em cada leitor existe um ver diferente e variado pois o pintor cria um espaço para que o observador veja à medida do capital do seu conhecimento. Um dos trabalhos em que a representação dos ossos é puramente assumida é um óleo sobre tela (27,5 x 22,5 cm), datado de 1964, que mostramos na fig.11-(2.3)⁴¹. Nele o pintor segue o esquema de desenho construtivo dos trabalhos anteriores, só que desta vez usa um sistema de disposição de compartimentos partindo do centro, capaz de fazer lembrar um tabuleiro do *Jogo da Glória*, tal o modo como as formas se encaracolam e se dispõem em torno do momento central num crescendo. As gavetas de ossos, contentores em grelha, vão aumentando de dimensão de modo a serem suficientemente abrangentes e possibilitar a evolução e crescimento da dimensão dos ossos. As cores são quentes e carnis, sendo os fundos sempre mais escuros que os ossos, que apresentam sombras bem delineadas. Na realidade, com a presença de tais sombras os referidos ossos

⁴⁰ José Escada in catálogo da exposição *Retrospectiva da Pintura não-figurativa em Portugal*, Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa, Março de 1958.

⁴¹ Sem título, óleo sobre tela, 27,5 x 22,5 cm, 1964. Colecção António Alçada Baptista.

ganham verosimilhança e tendem mais para vértebras, tornando assim a composição como um jogo de construção da verticalidade do ser humano. Perfilar tais vértebras, começando pela *Atlas* e *Áxis*, prosseguindo com as vértebras cervicais, as dorsais e as lombares. Também é possível com vontade reconhecer o *Sacro*, e o *Cóccix*, assim como a *Pélvis*, com o *Ílio* o *Ísquio* e a *Púbis*.⁴² Mas dirigindo a verticalidade do ser humano para valores espirituais, facilmente encontramos paralelismo com as catedrais góticas, com abundância de detalhes, o seu direccionamento ao céu e onde se encontra bastante desenvolvido o tema da luz.

Uma das hipóteses de referente dos ossinhos representados por Escada, passa pelos Painéis de Nuno Gonçalves, em particular pelo Painel da Relíquia.⁴³ Já referimos que o interesse de Escada pela pintura portuguesa era grande, pois o pintor admirava e estudava os grandes mestres do Século XV, expostos no Museu de Arte Antiga. Na obra referida, situado mais à direita do conjunto, na presente disposição, pode ver-se em primeiro plano uma figura de vermelho que segura um pano verde com a dita e suposta relíquia, tida também como um dos enigmas e motivo de pequenas divergências. Tanto historiadores como José de Figueiredo e Alfredo Leal estão de acordo quanto à relíquia apresentada pela personagem ajoelhada, tratando-se de um osso parietal. Outro investigador, Belard da Fonseca, diz ser de Santo António a relíquia apresentada, talvez mesmo a trazida de Pádua pelo próprio Infante D. Pedro e depositada na casa de Santo António em Lisboa. Para o historiador Jaime Cortesão, o osso é parte do occipital. Por outro lado o investigador Charles Sterling defende o fragmento como sendo da caixa craniana, mas pertença de S. Vicente. Outro investigador, José Saraiva, fala da relíquia que seria em vez de um osso da cabeça, um fragmento das vísceras do Infante Santo, trazidas secretamente por Frei João Alvares de Marrocos.⁴⁴ Escada poderá ter

⁴² Ver: András Szunyoghy e Gyorgy Féher, *Anatomy Drawing School*, Ed. Koneman, Budapest, 1996.

⁴³ Nuno Gonçalves, *Painel da Relíquia*, Museu Nacional de Arte Antiga, nº de inventário 1362, (alt.206,5cm x larg.63,1cm x esp.2,2cm), data de incorporação: Março de 1912.

⁴⁴ Ver: Fernando António Baptista Pereira, *Imagens e História de Devoção: espaço, tempo e narrativa na pintura Portuguesa do Renascimento, (1450, 1550)*, Dissertação de Doutoramento

pintado todos esses ossos, mas também vísceras, quando mais tarde se dedica a pintar cordas, enroladas e com nós que também algo tem relacionado com os referidos Painéis, mais concretamente com o Painele do Arcebispo e que mais à frente abordaremos.

A temática dos ossos, inicia-se certamente em 1962 e desenvolve-se em 1963, quando Escada se encontrava em França, e, como já vimos privava com Vieira da Silva. Deve referir-se que na pintura de Vieira da Silva, nos deparamos com um período denominado de *ossaturas espaciais*: “As obras reunidas neste conjunto avivam, por reemersão [...], o interesse que a artista tinha pelo esqueleto durante os cursos de anatomia, na Faculdade de Medicina de Lisboa.” Nos trabalhos de Vieira da Silva deste período “o denominador comum de todas estas ossaturas espaciais [...], consiste numa perda de densidade e de opacidade das formas, de que só ficam as arestas”.⁴⁵ Estes ossos na pintura de Vieira da Silva, e o convívio entre ambos não fazem de Escada o seu herdeiro, pois se em Vieira só restaram as arestas, nos desenhos de Escada a sua identificação e a sua presença é conseguida através da forma.

De modo a melhor entender o percurso seguido por Escada na elaboração das obras que temos vindo a analisar, “conchas, pedrinhas pedacinhos de ossos”, verificamos que primeiro surgiram suportes com divisões horizontais oriundas da metodologia do *cadavre exquis*, onde as formas “ossos” se apresentavam estruturando eixos verticais.

Numa segunda fase, o suporte é seccionado nos dois sentidos, horizontal e vertical, aproximando-se do sistema cartesiano, dando origem a uma grelha de

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2002. Ver também Theresa Schedel de Castello Branco, *Os Painéis de S. Vicente de Fora, As Chaves do Mistério*, Quetzal editores, Lisboa 1994. Da mesma autora, *Os Painéis, Adivinhação ou Investigação*, Electroliber, Lisboa, 2000. Ver ainda : Jorge Filipe de Almeida e Maria Manuela Barroso de Albuquerque, *Os Painéis de Nuno Gonçalves*, Verbo, Lisboa 2000. Paula Freitas e Maria de Jesus Gonçalves, *Painéis de S. Vicente de Fora, Uma Questão Inútil?*, Col. Arte e Artistas, Imp. Nac. Casa da Moeda, Lisboa, 1987. e AAVV, *Nuno Gonçalves, Novos Documentos*, Inst. Português dos Museus, Reproscan, Lisboa, 1994

⁴⁵ *Vieira da Silva, Monografia*, AAVV, Edições Skira, Paris 1993.

traçado iniciado na periferia do suporte. Em face dessa grelha, as formas também apresentam eixos de simetria tanto verticais como horizontais.

Se no início esta grelha estava presa aos limites do suporte, numa segunda fase torna-se independente e surge no meio do trabalho que primeiro se expande até aos limites do suporte, para mais tarde se concentrar exclusivamente no centro da composição. Partindo para uma forma de abordagem e composição diferente por se iniciar ao centro, Escada vai encetar uma série de trabalhos em que o seccionamento da superfície se desdobra a partir de uma forma central. Com uma conjugação de cores quentes, laranjas, rosas e salmão, Escada desenvolveu no desenho a guache (18,5 x 12,5 cm), que apresentamos na fig.12-(2.3)⁴⁶ uma série de simetrias de eixo predominantemente vertical a partir do centro. As formas maiores do centro são cercadas por um nível de formas mais pequenas e assim sucessivamente por outras mais pequenas. Nestes trabalhos, podemos afirmar que o desenho de construção da superfície, se verifica por sedimentação. Estas pequenas formas vão-se agregando ou desmultiplicando como células, de grandes para pequenas. Em nenhuma delas existe a proximidade com o real, não tendo o artista intenção de representar algo ou dar significado às suas formas. Estas não ocupam a totalidade da superfície do suporte sendo abraçadas por uma aura escura que também toma conta dos fundos das formas desenhadas.

Num guache sobre papel, (16 x 25 cm), o pintor dispôs sobre um fundo verde um conjunto de quadrados e de rectângulos que encerram no seu interior as suas formas, também estas com predominância de verdes como se verifica na fig.13-(2.3)⁴⁷. Os eixos destas formas são sobretudo verticais, expandindo-se assim o trabalho numa unidade horizontal caracterizado por um eixo ordenador fortemente horizontal composto de grandes elementos ao centro. Na periferia, prolonga-se essa horizontal com elementos mais reduzidos. A novidade neste trabalho é que a superfície da obra não se encontra totalmente preenchida com a composição, logo, deste modo, o desenho possui zonas sem intervenções, espaços de respiração. Desta forma surge uma zona barroca e elaborada no rendilhados

⁴⁶ Sem título, guache sobre papel, 18,5 x 12,5 cm. Col. Fundação Manuel Cargaleiro.

⁴⁷ Sem título, guache sobre papel, com 16 x 25 cm, Col. Fundação Manuel Cargaleiro.

dos signos a par de uma zona envolvente que respira e fornece o necessário descanso visual. Devido à utilização das mesmas cores em fundo e nas figuras, o pintor tratou com um verde mais escuro as envolventes da composição, fornecendo também assim uma zona mais luminosa e elaborada, mas também uma zona mais escura e neutra. A luz difusa mas central transmite espiritualidade.

O resultado destas envolventes, em que as figuras surgem numa zona de escuridão, terá interessado o pintor de tal forma que este vai testar a inclusão da luminosidade nos seus trabalhos. Assim, no desenho a guache sobre papel, (16,5 x 25,5 cm), intitulado *Dia do Encontro*, que mostramos na fig.14-(2.3),⁴⁸ em vez de ser toda a zona de figuração a ter a luz difusa que separava a figuração do fundo, Escada vai iluminar fortemente a zona central da figuração, usando mesmo branco, esbatendo-se depois até aos limites da figuração e dissipando os limites dos quadrados e rectângulos onde se inserem as formas, diluindo-os. Em relação ao fundo das composições, Escada abandona as compartimentações deixando-o livre a funcionar efectivamente como fundo, dando destaque às formas.

As suas formas simétricas remetem primeiramente para borboletas, que é sabido serem atraídas pela luz. O *Dia do Encontro* é conseguido pela introdução deste elemento. A luz enquanto objecto que atrai o sujeito observador, para logo se encontrar com a obra.

Este modo de iluminação central vai ser repetido em diversos trabalhos, recuperando o não preenchimento de toda a superfície e escurecendo agora os limites do suporte, passando a existir uma zona intensa de trabalho, e uma zona de descanso visual. Como exemplo apresentamos na fig.15-(2.3)⁴⁹ um guache sobre papel, (12,5 x 18 cm), onde o pintor conjuga basicamente duas cores. Sem referências ao real e longe da semelhança com ossos surgem os azuis do céu e os castanhos da terra. Os azuis ao centro transmitem com luminosidade as formas, que se destacam sobre um fundo escuro monocromático. Os castanhos espalham-se em coroa ao redor da luz, em pequenos pedaços de formas, com os fundos ainda mais escuros, como diques que sustentam o centro iluminado. As simetrias que

⁴⁸ *O Dia do Encontro*, guache sobre papel, 16,5 x 25,5 cm. Col. Fundação Manuel Cargaleiro.

⁴⁹ Sem título, guache sobre papel, 12,5 x 18 cm. Col. Fundação Manuel Cargaleiro.

não são perfeitas e nem sempre acontecem, tem a predominância do eixo vertical. A composição termina em degraus, formados pelos diversos contentores.

Num outro desenho a aguarela sobre papel, (16,3 x 24,7), ainda de 1964, que mostramos na fig.16-(2.3),⁵⁰ utilizando formas longas contidas em rectângulos dispostos sobretudo na horizontal mas contrastando com um centro na vertical, sobejamente iluminado, Escada vai dispor formas transfiguradas de ossos e de carácter hieroglífico. Mais uma vez se poderia falar de caligrafia, assim como também de ideogramas, tal são as pequenas formas que se conjugam num jogo de verticais e de horizontais, em jeito labiríntico, no entanto tais formas remetem para hieróglifos, mas aparentemente nada representam. Em redor do centro de luz, pequenos quadrados com formas multicolores constroem os já referidos rectângulos.

Na acção do processo criativo, tomada a consciência da importância do fundo para o resultado final da composição, dois caminhos se apresentavam ao pintor: exaltá-lo ou eliminá-lo. Ao libertar-se do fundo, Escada consegue evidenciar a forma, deixando-a viver por si só, como se verifica numa série de desenhos de 1965. Acompanhando a fig.17-(2.3),⁵¹ a primeira obra que apresentamos desta série, um desenho a tinta-da-china sobre papel, (31 x 44 cm), Escada contorna algumas das suas formas, conseguindo superfícies planas para depois, em linhas paralelas, sombrear algumas dessas superfícies. Com um processo de dimensionamento das formas, introduz leituras de próximo e de afastado, questões de escala, apesar do paralelismo no sombreado se manter igual em ambas. Para além do diálogo entre as formas e o nada que corresponde ao papel, existe outro diálogo entre as formas a branco e as formas sombreadas. Continuando a deixar as formas livres de qualquer fundo, à primeira vista com uma simetria aparente de eixo vertical, Escada ensaia noutro desenho, o encaixe das formas, como se verifica na fig.18-(2.3).⁵² Na verdade, este desenho a tinta-da-china, (25 x 32,5 cm), apresenta três eixos verticais, como uma crucificação

⁵⁰ Sem título, aguarela sobre papel, 16,3 x 24,7 cm. Col. Galeria 111.

⁵¹ Sem título, tinta-da-china sobre papel, 31 x 44 cm. Col. Galeria 111. Fotografia do autor.

⁵² Sem título, desenho a tinta-da-china sobre papel, 25, x 32,5 cm., assinado e datado. Coleção Galeria 111.

com eixo vertical central e dois eixos secundários de cada lado. Existe uma quase simetria criando uma forma triangular de base horizontal, deixando que os três troncos alcancem uma interpretação totêmica. A linha enquanto contorno, assume-se na construção das formas e no nivelamento de ligeiras superfícies capazes de fornecerem algum contraste para que as formas primeiras se possam evidenciar. As linhas paralelas não se apresentam todas na mesma direção, nem respeitam a simetria aparente, mas são essas linhas de sombreado que Escada vai explorar na obra que seguidamente apresentamos na fig.19-(2.3),⁵³ um desenho a tinta-da-china (14,5 x 20 cm), onde o pintor não privilegia a simetria apesar dela estar patente, mas aposta mais no interligar e encaixe das formas, como se de moléculas se tratassem. O desenho, desenvolve-se numa grande malha, em artérias verticais e horizontais que lhe servem de eixo de simetria. Esta última é conseguida pelo cruzamento de várias linhas, criando assim diversos níveis de profundidade nos diversos elementos representados. Para criar essa ilusão o pintor recorre a sombreados, conseguidos com linhas, tanto paralelas como cruzadas, criando malhas por vezes tão apertadas já próximas da mancha.

Encontrada a linguagem para comunicar e transmitir cada faceta do seu espírito criador, estes seus desenhos estruturavam figuras geométricas, quadrados, cubos ou paralelogramos, dentro dos quais se inseriam as suas micro-formas de sabor antropomórfico, em crescente labirinto de pequenas coisas como pedras ou ossos. Poder-se-à dizer que os desenhos são estudos preparatórios de têmperas a realizar mais tarde. Alguns dos desenhos apresentados são simples esboços com espaços vazios esperando serem inundados pela cor. Não será então de estranhar que o crítico Nelson Di Maggio, crítico que acompanhou de perto a evolução dos trabalhos do pintor, concorde que todo o conjunto nos transmite “uma sensação calma e doce, voluptuosa e poética.”⁵⁴ Noutros desenhos, o pintor colocou-se na posição inversa preenchendo os brancos dos espaços vazios, fazendo-os funcionar como negativo das têmperas. Estes desenhos, apresentados na Galeria 111, em

⁵³ Sem título, desenho a tinta-da-china sobre papel, 14,5 x 20 cm, assinado e datado. Coleção Galeria 111.

⁵⁴ Nelson Di Maggio, “A paciência iluminada pela imaginação. Têmperas de José Escada na Galeria Divulgação”, in *Jornal de Letras e Artes*, 28 de Julho de 1965, pg 6.

1966, valiam por eles próprios na sua maioria longe das pinturas e da cor, com uma autonomia própria e real, onde o poder criativo de Escada se revelava na sua plenitude em desenhos de traçado fino e rijo, de posição certa, fazendo lembrar gravuras de ponta seca. Como pedras ou ossos, as suas formas eram encaixotadas em grelhas e arquitectadas umas nas outras, criando como que ladrilhos no caso dos desenhos ou vitrais no caso das têmperas, em que o pintor conseguia trabalhar a cor com a fluidez da luz. Nelson Di Maggio, para quem a resultante artística dos ossinhos e das pedrinhas ganha um valor precioso: “são como pedras preciosas, de tonalidades inesperadas e rutilantes, que desfilam perante os nossos maravilhados olhos.”⁵⁵

“É como que um labirinto”⁵⁶ disse Escada em entrevista a Urbano Tavares Rodrigues, para explicar o curso que tomava a sua pintura. O pintor iniciava os seus desenhos com um simples traçado a linha que depois coloria. Antes da tintagem, as linhas de construção das formas confundiam-se com as linhas de separação dos contentores, tornando esta ligeira confusão parte do deleite do jogo concedido ao observador. Escada avança no seu percurso com um desenho onde não existe cor, nem luz, nem sombra, nem volume, só linha, tanto para as formas como para as grelhas que as contêm, permitindo assim que o observador se perca dentro do desenho, como se verifica na fig.20-(2.3).⁵⁷ O conjunto resulta de uma grelha de aglomeração de diversos elementos contentores, como pedras numa construção, numa parede de alvenaria de pedra aparelhada com junta seca, em que as pequenas pedras escoram as grandes. A figura confunde-se com o fundo e ambos tem o mesmo valor, permitindo ao observador percorrer ambos os caminhos.

⁵⁵ Nelson Di Maggio, “A paciência iluminada pela imaginação. Têmperas de José Escada na Galeria Divulgação”, *Jornal de Letras e Artes*, 28 de Julho de 1965, pg 6.

⁵⁶ José Escada em entrevista conduzida por Urbano Tavares Rodrigues, “José Escada discute o problema da radicação da pintura e da livre escolha por parte dos pintores”, *Jornal de Letras e Artes*, de 20 de Novembro de 1963, pg. 5.

⁵⁷ Este desenho de 1965, serviu de postal-convite para a exposição retrospectiva na S.N.B.A. em 1980. Fotografia do autor.

Tal já não acontece no desenho a tinta-da-china, (20 x 28 cm), que apresentamos na fig.21-(2.3),⁵⁸ onde o pintor diferenciou a forma do fundo ao colorir o fundo de negro. Como que voltando ao início do processo criativo, com um desenho de construção da composição já testado, mas dando continuidade ao registo dos desenhos que vinha desenvolvendo, Escada vai separar a figura do fundo por alto contraste, anulando-o com uma grande mancha negra. Neste desenho apesar de dar importância ao fundo, anula-o ao preenchê-lo de negro. Deste modo, as formas ressaltam em branco vibrante, tendo agora o pintor a necessidade de suavizar as formas com um sombreado conseguido através de uma série de linhas paralelas e cruzadas entre si, criadoras de uma trama e assim geradoras de tonalidades que se entendem como volumes e profundidades. Neste momento, Escada preocupava-se profundamente com as formas e dentro do seu labirinto terá encontrado nos seus desenhos um caminho que passou à tela.

Escada vinha desenvolvendo e explorando as possibilidades expressivas das suas formas abstractas, de recorte sinuoso e de atenção minuciosa, num tal percurso labiríntico, de referência lúdica. A ideia de labirinto pode servir-nos de analogia à sua própria vida, tanto ao nível social como artístico. Essencialmente, o artista encontrava-se socialmente num entre-cruzamento de caminhos donde certamente não se vislumbrava saída, em situações tais, capazes da formação entre elas de becos, através dos quais se tratava de descobrir a saída, ou a continuação do percurso, dessa emaranhada teia. A metáfora ganha alguma similitude com os seus trabalhos pois, tal como a teia de aranha, os seus trabalhos também gozam de uma simetria perfeita e regular, ou aparente, derivada da transposição no recorte, do jogo do positivo e do negativo. Assim, os olhos do espectador podem perder-se na obra, concretizando a essência do labirinto, ao circunscrever no menor espaço possível o mais complexo e emaranhado grafismo e retardar, desta forma, a chegada ou conclusão do espectador, qual viajante, no mundo escadiano, cabendo a cada espectador o papel de Teseu.

⁵⁸ Sem título, tinta-da-china sobre papel, 20 x 28 cm. Em 1980 pertencia à Coleção Manuel de Brito.

Outro aspecto a referir do labirinto será a semelhança formal com os signos representados por Escada, que apresentam uma simetria aparente e uma dissimetria subtil. As representações de labirintos, sejam eles quadrados, circulares ou octogonais, como que se nos apresentam simétricas. No entanto, quando entramos no seu interior, seja materialmente ou visualmente, apercebemo-nos que a parte direita e a parte esquerda não são completamente iguais. Seguindo certas linhas que dum lado nos levam até becos sem saída, constatamos que outras, aparentemente simétricas a essas nos levam ao centro do labirinto.⁵⁹

Uma constante na evolução da obra de José Escada é a sua fascinação pela simetria e pelo puzzle. Na maioria das obras de Escada, só à primeira vista estamos perante uma simetria. Numa segunda análise, a realidade apresenta-nos uma simetria aparente, uma falsa simetria ou até mesmo uma dissimetria. A simetria está intimamente ligada com a relação objecto-espelho. A ideia de puzzle ganha força pelo seu aspecto lúdico, de problema a ser resolvido, da busca pela solução impossível, de intervenção nas soluções plásticas.

Outra palavra importante no discurso de Escada é a palavra caleidoscópio que encerra em si própria o significado de si mesma. Se a simetria se relacionava directamente com o espelho, o caleidoscópio produz simetrias, de vários eixos, sobre a acção dos vários espelhos, em geral três. Do grego *kalos*, belo; *eidōs*, forma e *skopein*, ver. Grosso modo: Ver belas formas. Trata-se de um cilindro opaco, dentro do qual ao longo do seu comprimento se encontram dispostos três ou mais espelhos, reflectindo pequenos objectos de cores variadas colocados na extremidade do tubo, que ao ser rodado forma desenhos variados e simétricos. Na realidade, as pinturas de Escada apresentam algo de caleidoscópico; primeiro, a avaliar pela simetria das pequenas formas, que se verifica constante, tal como uma imagem reflectida num espelho; segundo, porque as formas apesar de idênticas são sempre diferentes, fruto da rotação dos espelhos, produzindo assim um igual diferente, uma repetição diferente em cada porção de pintura; terceiro, pois em cada pintura, o todo se repete de forma diferente. Também será importante realçar

⁵⁹ Ver: Hermann Kern, *Through the Labyrinth*, Prestel, Munich, London, New York, 2000.

que a simetria se encontra estritamente ligada ao conceito de repetição. Na obra de Escada é fácil de comprovar como o mesmo tema se transforma e que alterações se verificam, resultado das diversas elaborações possíveis, podendo-se afirmar que existem transformações ao nível psicológico análogas às do domínio do campo da matemática.⁶⁰

Retomando o caleidoscópio, algumas pinturas de Escada podem considerar-se como que saídas desse instrumento lúdico-visual em que as imagens se constroem entre elas dentro da sua própria semelhança. Nelson Di Maggio também refere, coordenando o instrumento com o factor tempo: “o caleidoscópio mexe-se devagar de acordo com o tempo visual de cada pessoa. E passa-se de pequenas formas a outras numa festa contínua, alegre e irónica”.⁶¹

O factor tempo em Escada ganha o termo por si apresentado de *tempo aleatório*. O pintor desenvolveu essa ideia e apresentou-a quando entrevistado em 1965 para o *Jornal de Letras e Artes*, por Rui Mário Gonçalves e Alfredo Margarido, onde sugere a liberdade de interpretação e uma possibilidade de recriação pessoal.

A dimensão tempo surgia nos trabalhos de Escada como uma consequência da intervenção directa e activa do espectador na obra de arte. O espectador intervinha na obra com a finalidade de encontrar uma possível solução, experimentando variadas composições, sendo que este novo modo de expressão

⁶⁰ Ensaíamos aqui uma interpretação possível: na repetição diferente podemos encontrar algum paralelismo com as orações, rezas, preces ou mantras utilizadas nas religiões e sabendo Escada católico, poderemos estabelecer esta comparação, como forma de estar pessoal do pintor na própria religião. Entendemos cada quadro enquanto uma repetição diferente, como um conjunto de orações, talvez como um terço. Escada enquanto pintor abraça uma experiência de vida particularmente intensa na qual é desapossado de si mesmo e lançado numa espécie de êxtase provocador de arte. Mesmo que entendamos os seus quadros como orações visuais, Escada não pretendia com os seus trabalhos, alcançar qualquer tipo de graça. Podemos considerar a oração não como uma súplica ou um pedido, não como um simples acto, mas mais como um estado, como uma plena adesão e entrega à vontade de Deus. A oração pura não consiste em pretender atingir qualquer tipo de graça, mas sim em manifestar uma adesão que exclui qualquer mediação. Não existe negociação. Oração e poesia assinalam a integração numa dimensão mais profunda da vida, rica de espiritualidade, mas também mais pobre e mais despojada. O ponto problemático dessa experiência é a relação entre a passividade religiosa e a actividade artística. Passividade, de não se posicionar em relação à sua envolvente social. Actividade, pela pintura como prática plena de investimento.

⁶¹ Nelson Di Maggio, “A paciência iluminada pela imaginação. Temperas de José Escada na Galeria Divulgação”, *Jornal de Letras e Artes*, 28 de Julho de 1965, pg 6

plástica abria novas possibilidades e um novo código, resultando numa nova forma do artista dialogar com o público. Do movimento provinha o tempo. Escada acreditava sobejamente na necessidade dessa solução “se tivermos em conta uma certa inaptidão dos nossos contemporâneos para a contemplação”.⁶² O pintor revelou ainda que, o que lhe interessava fazer nessa ocasião se ligava muito mais à tendência da arte que permitia introduzir a dimensão tempo, denunciando assim a sua necessidade de introduzir fisicamente essa dimensão nos seus trabalhos.

Também Paul Klee, nas suas teorizações que sabemos terem sido lidas por Escada, aborda a problemática da dimensão tempo, surgindo assim nos seus escritos que o espaço é uma noção temporal, que o espaço aborda o concito de tempo. Explica Klee que só o ponto morto é intemporal: “quando um ponto se torna movimento e linha, isso requer tempo.”⁶³ O mesmo sucedendo quando a linha se transforma em superfície, e do mesmo modo quando as superfícies se movem para formar espaços.

Para Klee, a organização de uma obra de arte visual é sempre uma questão de colocar em termos explícitos um processo de transformação significativa contínuo e dinâmico, “genético”, e é por isso compelido ao momento e ao tempo.

Segundo Paul Klee, o desenho é um sistema complexo afectado por variados factores, sinergias e equilíbrios: “os elementos formais do desenho são: pontos e energias lineares de superfície e espaço. Um elemento de um plano que não é composto por outros elementos menores é, por exemplo, uma energia sem modulações.”⁶⁴

E sabendo que um quadro não se constrói com um gesto único, este constrói-se peça a peça, também o observador não consegue apreender um quadro com um único olhar. Feuerbach terá dito que é necessária uma cadeira para perceber um quadro. E para quê a cadeira? Explica Klee que a cadeira serve “para que as pernas cansadas não perturbem o espírito. As pernas cansam-se se

⁶² Nelson Di Maggio, “A paciência iluminada pela imaginação. Temperas de José Escada na Galeria Divulgação”, *Jornal de Letras e Artes*, 28 de Julho de 1965, pg 6

⁶³ Paul Klee, *Escritos sobre Arte*, Edições Cotovia, Lisboa, 2001, pg41.

⁶⁴ *Il disegno del nostro secolo, prima parte da Klimt a Wols*, AAVV, ed. Mazzotta, 1994.

estiverem muito tempo de pé.”⁶⁵ Assim afirma Klee, que a actividade essencial do observador é temporal.

A possibilidade de movimento transformava o espectador passivo em activo, sendo que o movimento surgia como uma dimensão obrigatória para forçar uma participação activa do espectador. Era intenção que a participação física estimulasse uma actividade espiritual. Para José Escada, vivia-se uma época de estímulos físicos fortes, de provocações físicas, donde a arte se devia apropriar de estímulos dessa ordem para entrar no que se poderia chamar de uma formação pessoal do espectador. Na metodologia artística de Paul Klee, o desenho é um parâmetro para a reflexão histórica, um campo de aparições criativas, um instrumento inteligente para a descoberta de relações casuais entre o visível e o invisível da realidade.

2.3.4. – Óleo *versus* guache

Em termos de pintura, o ano de 1965 é o ano em que Escada cimentou o trabalho que vinha desenvolvendo e, logicamente, o momento em que as conclusões retiradas o fizeram partir para outras direcções. Com o carácter de síntese apresentamos uma série de quatro trabalhos, figuras 22, 23, 24 e 25-(2.3). Nesta sequência de trabalhos, o pintor desenvolve os focos de luz, utilizando um ou mais focos de intensidade lumínica, e fixa uma paleta de cores, onde o azul e o amarelo são presença constante. Estes trabalhos resultam pesados, quando os azuis são escuros e onde a luz parece ter dificuldade em atravessar. Transpira algo do espírito português nestes trabalhos azuis e amarelos, por vezes ocres, remetendo o observador para territórios de outras artes, onde a repetição de motivos aparentemente simples e o seu desdobramento nos lançam no campo do desenho de painéis de azulejos ou da tapeçaria, onde de modo elementar se trata

⁶⁵ Paul Klee, *Escritos sobre Arte*, Edições Cotovia, Lisboa, 2001, pg41.

da repetição e rotação de formas em geral simétricas, ainda que por vezes dissimétricas e oblíquas, tal como se verifica nos vários desenhos de Escada.

No primeiro trabalho, um óleo sobre tela. (80 x 40 cm), Escada secciona o suporte em faixas rectangulares, tanto horizontais como verticais, criando assim uma grelha, como mostramos na fig.22-(2.3).⁶⁶ Neste caso, cada faixa ou contentor vai apresentar diversas formas, cujo eixo de simetria nem sempre é concordante com a direcção do rectângulo. Nem todos os contentores têm o mesmo número de formas, estando uns mais congestionados que outros. Mais do que ossos, a maioria das formas anamórficas presentes lembram faces, caracterizadas com olhos, nariz, boca, pescoço e cabelos. Mas do mesmo modo que as representações se aproximam das faces também se afastam, nesse universo criativo do pintor que insinua mais do que diz, na ambiguidade do ser e não ser. O fundo de cor lisa azul apresenta diversas tonalidades consoante os diversos módulos, tendo as figuras representação desde as cores azuis, passando pelo contraste com laranja e suavizando com amarelo. Não há preocupação com a luminosidade neste trabalho, isto é, não existe um foco de luz, cujo desenho se desenvolve até aos limites da superfície.

No segundo trabalho desta sequência, um óleo sobre tela (14 x 18 cm), que mostramos na fig.23-(2.3),⁶⁷ sobressai um foco central, numa luminosidade que deixa descobrir as formas e as cores secas, usadas para caracterizar as suas microformas. Aqui, cada forma está isolada, dentro de um contentor. Não se reconhecem ossos, no entanto, os seus signos de simetrias várias, estão bem patentes, até se dissolverem na escuridão dos limites do reduzido suporte.

No terceiro trabalho, também um óleo sobre tela mas com um dimensão mais generosa (37,5 x 45,5 cm), o pintor cria dois focos de luz como se verifica na fig.24-(2.3).⁶⁸ Neste trabalho, Escada serve uma luminosidade artificial fortemente amarelada. Será de referenciar que a luminosidade central se

⁶⁶ Sem título, óleo sobre tela, assinado e datado 1965, com 80 x 40 cm. Col. Particular.

⁶⁷ Sem título, óleo sobre tela, com 14 x 18 cm. Devido às suas reduzidas dimensões a obra encontra-se assinada e datada na armação. Pertence à Colecção Fundação Manuel Cargaleiro.

⁶⁸ Sem título, óleo sobre tela, com 37,5 x 45,5 cm, assinado e datado. Em 1980 pertencia a António Alçada Baptista. Em 2001 pertencia à Colecção Manuel de Brito.

desmultiplica, pois existem dois focos de luz que resultam numa diagonal ascendente, onde os seus signos são apresentados sem grandes alterações de dimensão. Estes vão escurecendo até à periferia da composição que termina antes da superfície mas com a variação cromática ordenada. Até aos limites do suporte, um azul prússia estabelece o contacto com o conjunto, sendo esta a cor dos signos e fundos que envolvem as zonas mais luminosas.

Continuando a aumentar as dimensões do suporte, desta feita um óleo sobre tela, (99 x 64,5 cm), Escada na fig.25-(2.3)⁶⁹ repete os dois focos de luz mas funde-os num conjunto de luminosidade capaz de revelar a composição, bem como de revelar os focos enquanto luz. No entanto, estes apresentam cores díspares, uma em tons de azul e outra em tons de amarelo esverdeado. Uma como luz natural e a outra como luz artificial, avançando assim na dicotomia da luz e das trevas, que anteriormente mostrava na luz central com a periferia do suporte escurecida. A peça surge aqui e ali salpicada por atrevidos signos vermelhos, que dialogam com a zona amarelo esverdeada, e também por signos laranja, presentes para balançar a forte tonalidade azul. Apesar da auréola circular existente, torna-se sensível uma diagonal ascendente induzida pelos focos de luz. A iluminação provoca o escurecimento dos limites do suporte conseguindo assim que a composição avance para o observador, onde os pequenos módulos, sem grande alteração de dimensões e apesar de irregulares, ganham uma vida autónoma participando na estrutura global da obra.

Analiseemos agora uma série de obras em que Escada abandona a paleta de constantes amarelos e azuis, que usava na técnica de óleo, apostando agora numa paleta mais aberta, certamente devido ao uso do guache. Na composição retira as gavetas ou contentores das formas, ficando estas soltas sobre o fundo. Escada certamente que se sentia refém da morosidade do processo do óleo, oferecendo o guache resultados mais rápidos. O trabalho ganha um desenho de aparência mais leve e mais solta. Os fundos apresentam uma gradação cromática com a mesma fonte de luz central, escurecendo como habitualmente nos limites da superfície, tal

⁶⁹ Sem título, óleo sobre tela, com 99 x 64,5 cm. Col. Fundação Calouste Gulbenkian, N° de inventário: 65P276.

como Escada já testara nos trabalhos anteriores. Desta forma, percebem-se dois planos: um plano próximo do observador, onde se desenrolam as formas basicamente representadas com duas cores em diálogo com, um plano de fundo que devido à referida gradação cromática proporciona uma maior profundidade à obra. Outra das novas introduções nestes desenhos é, em virtude da não presença da grelha, o facto de permitir acoplar ou encostar os diversos signos, criando assim signos maiores e mais elaborados. Estas constatações podem ser conferidas nos três desenhos de 1965, apresentados nas figuras 26, 27, e 28-(2.3) e no desenho de 1966, fig.29-(2.3), que seguidamente analisamos.

O primeiro desenho que apresentamos na fig.26-(2.3)⁷⁰, um guache sobre papel, (25 x 32 cm), de tons quentes e terra harmoniosos, apresenta ao centro um grande signo simétrico de eixo vertical, conseguido pela sobreposição de três de menores dimensões, ladeado de pequenas formas com eixos verticais e horizontais. A forma central, por ser de grande dimensão, resultado de diversas adições, desenvolve-se em cinco cores e diversos tons. No entanto, a cor é lisa, só existindo gradação no fundo onde as formas se desenvolvem. O conjunto não preenche toda a superfície ficando-se pela zona mais iluminada do fundo.

O desenho seguinte, realizado a tinta-da-china e aguarela sobre papel, (19,2 x 28,1 cm), como se verifica na fig.27-(2.3),⁷¹ apresenta-se com a aglomeração central dos pequenos signos, a duas cores, mas com variados tons, que vão crescendo em expansão para os limites da superfície, para se quedarem em múltiplas formas, somatório de signos perfilados, e assim construir uma super forma linear, de cada lado do conjunto, capaz, como um dique, de reter o crescimento dos pequenos signos e emparedá-los. O conjunto, que só ocupa a parte central da superfície do fundo de luminosidade expansiva, que se extingue nos limites do suporte. As cores usadas são as primárias, vermelho, amarelo e azul, mas em escalas diferenciadas, transmitindo ao desenho bastante vibração e contraste.

⁷⁰ Sem título, guache sobre papel, 25 x 32 cm, Col. Galeria 111.

⁷¹ Sem título, guache, tinta-da-china e aguarela, sobre papel, 19,2 x 28,1 cm, assinado e datado. Col. Centro de Arte Moderna, F. C. G., N.º. de inventário: DP1066.

Utilizando cores mais harmoniosas e mais conjugadas, o desenho a guache sobre papel, (38 x 57 cm), que mostramos na fig.28-(2.3),⁷² apresenta uma composição em xadrez de peças grandes com peças mais reduzidas, dispendo sobre um fundo verde esmeralda, sem compartimentos, conjuntos de grandes signos a laranja e azul, que contrastam com conjuntos de menor dimensão. As cores dos signos, sejam grandes ou pequenos, são as mesmas. No entanto, enquanto os grandes, pela sua dimensão, ostentam amplas manchas de cor, nas pequenas formas é o somatório das cores salpicadas que se impõe. Continua a desenvolver a iluminação central, que se difunde na totalidade do conjunto, e a conjugá-la entre o fundo e as formas.

No trabalho de 1966, que mostramos na fig.29-(2.3),⁷³ um guache sobre papel (24 x 37 cm), Escada dispõe de forma equidistante e perfilada os seus signos, desta feita multicores, sobre um fundo azul liso, plano e monocromático. Não existe qualquer foco de luz. A escolha de um fundo não trabalhado, faz sobressair as formas que são constituídas por duas ou mais cores, por vezes contrastantes, conseguindo assim um conjunto apesar de estático, vivo e vibrante.

No trabalho que apresentamos na fig.30-(2.3),⁷⁴ uma aguarela e guache sobre papel, (16,5 x 25 cm), Escada vai tornar aos fundos compartimentados voltando a segmentar a superfície em pequenos contentores, mas utilizando a novidade de os pintar a dois tons. Da mesma maneira, utiliza duas cores nos seus signos, e sem qualquer gradação preenche superfícies com cor. Os signos tanto ostentam eixos de simetria verticais como horizontais, criando assim uma certa dinâmica visual, num trabalho que se denota calmo e sereno devido à harmonia e jogo de cores. Na observação das linhas dos compartimentos percebemos que só uma delas subtilmente corta a superfície em duas, da base ao topo, não existindo mais nenhuma que atravesse a superfície de lado a lado. Essa linha situada à direita do centro, divide a composição em duas, ficando à esquerda um quadrado e do lado direito os maiores elementos da composição.

⁷² Sem título, guache sobre papel, de 38 x 57 cm, assinado e datado. Col. António Prates.

⁷³ Sem título, guache sobre papel, com 24 x 37 cm. Col. Manuel Brito.

⁷⁴ Sem título, guache e aguarela sobre papel, com 16,5 x 25 cm, assinado e datado 1966. Col. Particular.

2.3.5 – Os novos materiais riscantes

Iniciamos este capítulo com a apresentação de dois desenhos que revelam uma experimentação curiosa que Escada levou a cabo. Sem podermos em absoluto provar a nossa interpretação julgamos que em dois desenhos de anos diferentes, 1966 e 1969, o artista desenhava a linha, com dois lápis diferentes e com as duas mãos ao mesmo tempo. Esta sua técnica é verificável no desenho a grafite sobre papel (50 x 33 cm) que apresentamos na fig.31-(2.3),⁷⁵ onde as formas traçadas do lado direito se apresentam mais finas e detalhadas que as do lado esquerdo. A simetria é quase perfeita mas aparente pois a mão esquerda nem sempre acompanha a direita. Alguns anos mais tarde, o pintor realizou com este método outro desenho a grafite sobre papel (50 x 32 cm) que apresentamos na fig.32-(2.3),⁷⁶ onde a linha é protagonista. Apesar de assinado e datado, consideramos que o desenho não se encontra acabado, pois é visível a compartimentação projectada com régua a traçado mais fino, certamente para uma posterior coloração. Também acreditamos que este desenho não se orienta segundo a assinatura do artista, que coloca o desenho ao baixo, mas sim ao alto, pois desse modo são facilmente reconhecíveis varias figuras humanas.

Acrescentamos ainda que também neste desenho é notória a utilização de dois lápis diferentes, um de cada lado, no traçado dos signos que se apresentam simétricos, sendo esta dupla utilização mais perceptível nos signos de maior dimensão, iniciando-se e terminando o traçado nos mesmos locais de ambos os lados. Esta constatação, nestes dois desenhos de anos diferentes leva-nos a concluir que o artista usualmente trabalhava com ambas as mãos e ao mesmo tempo. Os traçados do lado direito apresentam-se mais firmes e seguros, o que mostra ser o artista destro. E se podemos demonstrar nestes desenhos, que o artista riscava ao mesmo tempo com ambas as mãos, certamente terá usado a

⁷⁵ Sem título, lápis sobre papel, 50 x 33 cm, assinado e datado de 28 de Agosto de 1966. Col. Fundação Arpad Szenes, Vieira da Silva

⁷⁶ Sem título, grafite sobre papel. 50 x 32 cm. Assinado e datado de Paris Col. Galeria 111.

mesma técnica em outros trabalhos, de forma mais dissimulada e, certamente nas suas telas, que depois de pintadas encobrem tal técnica.

Perante tal constatação, resta-nos a dúvida de ser este o método utilizado pelo artista no traçado dos seus desenhos e das suas telas dos ossos, contudo, não possuímos provas de ser esta uma metodologia corrente, só o podendo afirmar seguramente para estes dois desenhos. Certa è a sua apetência para materiais riscantes.

Em 1969 o pintor inicia uma série de desenhos realizados com materiais novos na época, resultando desenhos a ponta de feltro sobre papel onde retoma o esquema de compartimentação que usara em trabalhos anteriores. Com estes novos materiais, riscantes, o pintor ensaia novas formas de expressão do desenho, pois o contorno ganha uma nova afirmação, mais contemporânea, mais próxima do cartaz e das novas imagens da comunicação de massa.

O pintor tira proveito desses materiais, mostrando-se mais solto, e menos comprometido com o resultado final. Certamente que os materiais mais comuns e com finalidade artística, se demonstraram demasiado homogêneos, puros ou comuns, com comportamento homogêneo, não lhe oferecendo a vibração necessária ao processo criativo.

Avançamos que neste momento o desenho poderia assumir um carácter projectual, derivado da espontaneidade conseguida com as pontas de feltro, pois os desenhos apresentados não possuem um cuidado ou um esmero que se conhecia nos desenhos anteriores, entendendo estes como projectos para mais tarde passar a tela, facto que não veio a acontecer. Assim, apresentamos a fig.33-(2.3),⁷⁷ um desenho a ponta de feltro sobre papel, (21 x 37 cm). Aqui, Escada secciona a superfície, num jogo de quadrados e rectângulos, de cor de fundo bastante próxima, numa paleta de vermelhos e rosas, para no seu interior colocar formas diversas: desde uma circunferência, até figuras de carácter humano. Verifica-se que a figura geométrica e a aparente figuração, levam o pintor a continuar a trabalhar com as simetrias. O desenho, que ocupa toda a superfície do

⁷⁷ Sem título, ponta de feltro sobre papel, com 21 x 37 cm, assinado e datado (duas vezes), *Paris 69*. Col. Galeria 111.

suporte, induz numa leitura da esquerda para a direita onde as secções se repetem, mas de modo diferente, numa forma mais evoluída, separando-se ou fundindo-se, onde a maioria das formas utiliza a linha de contorno para se destacar do fundo que tem a mesma cor no seu interior. Pequenas superfícies coloridas de azul criam novas formas contidas dentro das primeiras. Assim, o interior em azul expande-se dentro da figura até aos seus limites promovendo a criação de um núcleo central ou a separação das formas em duas. Existe certamente a ideia de registo temporal: de início, o registo das formas no desencadear dum processo; seguidamente, o registo de uma mutação ou processo de transformação, de uma forma noutra; e, por fim, o momento final do processo com uma nova forma ou várias.

Numa relação próxima com a caligrafia, que anteriormente Escada já testara e que agora transpõe para a técnica da ponta de feltro sobre papel, usando praticamente as mesmas cores quentes que vinha empregando, o pintor, como que revisitando as suas próprias criações, cria neste momento diversos desenhos onde introduz uma grande forma na base da composição.

Mais do que um retrocesso na metodologia de trabalho, é antes uma auto apropriação de antigos métodos de resolução plástica, com aplicação de novas formas. No desenho a ponta de feltro sobre papel, Escada secciona a superfície do suporte, (31 x 21 cm), horizontalmente de forma crescente, de modo que a base da composição seja ocupada por um só signo, como se verifica na fig.34-(2.3).⁷⁸ Esta diferença de dimensão dos signos com a base ocupada por um só e grande signo, e o topo por diversos pequenos, transmite uma sensação de proximidade e afastamento. O antropomorfismo dos ossos é agora assumido com figuras humanas explícitas. Este desenho de tónica narrativa, apresenta formas mutantes de figuras humanas, facilmente reconhecidas, tanto em bustos femininos, como em faces e perfis, que por vezes se encontram de costas, ou até de frente beijando-se. O fundo oscila entre a cor rosa, em algumas secções, e o vermelho como no desenho anterior. As cores, tanto das formas como do fundo dos compartimentos, são delineadas com negro, surgindo nas formas, para além das duas cores

⁷⁸ Sem título, ponta de feltro sobre papel, com 31 x 21 cm, assinado e datado, *Paris 69*. Col. Galeria 111.

mencionadas, o azul, o ocre e o branco do papel. Poder-se-á mencionar um percurso de leitura, da esquerda para a direita e de cima para baixo, de modo a perceber uma evolução ou mutação da forma inicial em outras, geradas por um pulsar próprio onde cada compartimento apresenta um estado, um momento da mutação, para cada particularidade do desenho ser um momento da narrativa.

Escada já tinha experimentado vezes sem conta a simetria, a imagem – espelho, a rotação e as translações. Numa forma de introduzir novos pressupostos e de ir mais longe nas suas investigações, o pintor surge experimentando neste momento a dilatação das figuras, conseguindo com isso algo como a aproximação ao uso da perspectiva. Ao apresentar na base do desenho, em primeiro plano, uma forma mais dilatada e no topo, último plano, uma forma mais reduzida, Escada reproduz os princípios da perspectiva. No entanto, as figuras não se encontram alinhadas e não existe nada a que se possa chamar de ponto de fuga. Existem, na realidade, simplesmente planos, faixas ou plataformas que se sucedem segundo uma ordem, apresentando nos planos mais próximos, elementos maiores e mais dilatados, e nos mais afastados, elementos mais pequenos ou reduzidos, mas sem linha de horizonte e sem estarem alinhados a um ponto de fuga.

Estes desenhos mostram que o pintor, nesta época, continuava preocupado em acrescentar algo de novo ao seu processo de construção. De forma continuada secciona a superfície em faixas horizontais de modo crescente, onde os signos se apresentam todos com eixo vertical de simetria. Esta posição é de novo verificada no desenho a marcador de feltro sobre papel, (50,5 x 32,5 cm), que mostramos na fig.35-(2.3),⁷⁹ O suporte apresenta oito faixas horizontais sendo que no topo do desenho as estreitas faixas horizontais são cortadas com pequenos traços verticais em blocos, para conterem as pequenas formas ou signos que contrastam com a base dilatada. Esta apresenta uma só forma, que difere das outras pela sua dimensão. Matematizando esta composição, o grande signo da base ocupa o mesmo espaço que as vinte formas do topo, distribuídas em quatro faixas de compartimentos.

⁷⁹ Sem título, ponta de feltro sobre papel, 50,5 x 32,5 cm, assinado e datado, *Paris 70*, Coleção Manuel Brito.

Escada parece agora apostado numa aproximação à figuração ou ao que resta dela após um trabalho de síntese. Desenvolvendo ainda desenhos realizados a ponta de feltro, que resistiram ao tempo, apresentamos dois desenhos de concepção similar, ambos sem título e concebidos em Paris. O primeiro, desenho um guache e ponta de feltro sobre papel, (50,5 x 33 cm), que apresentamos na fig.36-(2.3),⁸⁰ exhibe signos bicolores de eixo vertical sobre fundos de cor lisa azul ou violeta. A superfície do fundo encontra-se seccionada em rectângulos diversos numa grelha sem estrutura aparente. O desenho seguinte, que mostramos na fig.37-(2.3),⁸¹ uma ponta de feltro sobre papel (31 x 50 cm), apresenta uma malha de quadrados e de rectângulos conseguida com linhas que atravessam a superfície dum lado ao outro do suporte. Neste desenho, os eixos das figuras são tanto verticais como horizontais, sendo os signos de base verde com apontamentos de outra cor, resultando em anamorfismos bicolores ou mesmo tricolores. O desenho de sabor místico ou oriental, apresenta uma colecção de signos, onde um ou outro consegue um sabor de estatuetas de jade, a avaliar pela cor verde, e em que o exotismo transporta o observador para referentes de artes distantes no tempo e no espaço, como a Sul-Americana pré-colombiana, a arte Egípcia ou mesmo a oriental.

Escada jamais abandonará os seus signos, pois foi através desses elementos gráficos que o pintor conseguiu levar mais longe as suas investigações no campo plástico e foi através deles que o artista viu o seu trabalho reconhecido. De tal modo que mesmo quando a braços com outras formas, outros signos e temas distantes dos *ossos*, que lhe seguiram, ainda revisitava o tema que o consagrara. Donde não é de estranhar que trabalhos desta série apareçam salpicados no tempo.

Assim, um desenho assinado e datado de 22 de Julho de 1974, a tinta-da-china e ponta de feltro sobre papel, (28 x 40 cm), onde Escada utiliza simplesmente a linha, exemplifica bem esta revisitação como se pode conferir na

⁸⁰ Sem título, guache e ponta de feltro sobre papel, 50,5 x 33 cm, assinado e datado, Colecção Galeria 111. Fotografia pelo autor.

⁸¹ Sem título, marcador de feltro, sobre papel, 31 x 50 cm, assinado e datado, Colecção Galeria 111. Fotografia do autor.

fig.38-(2.3).⁸² Com um esquema de composição sem compartimentos, surgem os seus signos perfilados. Agora são formas bastante simples de carácter orgânico, pois o pintor simplificou-os tornando-os mais doces e arredondados, perfilando-os em colunas onde estes se apresentam enfileirados. Estas filas e colunas de signos são organizadas na superfície do suporte constituído em pleno pelas próprias formas, sem linhas separadoras existindo lado a lado, indiferentes às suas dimensões. As referidas linhas separadoras são sugeridas sem na realidade estarem representadas como era uso nas abordagens anteriores. Será também de assinalar a ligeira sugestão da superfície como forma curva ou mesmo cilíndrica, que é fornecida pela presença ao centro de elementos de maiores dimensões, para nas margens do desenho se perfilarem as formas mais estreitas e em maior número. Estas formas com simetrias verticais ou horizontais, aproximam-se de algo marítimo sugerindo alforrecas, espinhas de peixes, cavalos marinhos, vieiras ou mesmo amêijoas.

2.3.6 – Os testes de Rorschach

Na revista *Colóquio* de Outubro de 1968, Francisco Bronze compara os testes de Rorschach a alguns trabalhos de Escada e escreve que: “tal como naqueles testes, aqui dos desenhos aparentemente abstractos pode começar a surgir uma figuração fantástica”.⁸³

Os referidos borrões eram, por um lado, numa perspectiva mais simplista, a continuação formal da sua colecção de ossos, por outro, numa perspectiva mais complexa, trampolim para os seus recortes e volumes.

O *Diário Popular* em Abril de 1968, por ocasião da exposição de Escada na Galeria III, dizia que o pintor tinha adquirido em Paris uma formação artística

⁸² Sem título, tinta-da-china sobre papel, 28 x 40 cm, assinado e datado de 22-7-74. Colecção Dr. João Castro Neves.

⁸³ “Exposições” por Francisco Bronze, *Colóquio*, nº 50, Outubro de 1968, pg 45

que o colocava em plano elevado da modernidade.⁸⁴ Mais interessante era a menção ao irrequietismo das suas concepções estéticas que se manifestava nas novas formas apresentadas. Saídas de um método construtivo demasiado simples, do tipo ovo de Colombo, essas formas de lógica e propositada simetria, em que a cartolina era recortada enquanto dobrada e desdobrando-se encontravam-se formas simétricas, em muito se assemelhavam aos borrões de tinta dos testes de Rorschach,⁸⁵ utilizados em psicologia. As simetrias de Escada, tanto nos desenhos, em formas planas como nos recortes em relevo, paralelamente com os borrões de tinta dos testes de Rorschach, são objectos capazes das interpretações mais fantásticas. Os referidos borrões, manchas cromáticas que estão na origem dos testes, a existirem nos seus trabalhos com propósito do autor, não serão mais do que a procura do eu ou dum outro eu, do conhece-te a ti mesmo, do outro que habita dentro de nós, na busca do entendimento do ser, num plano mais profundo e primeiro. Nos testes, pode-se ler neles o que for e não existem para eles respostas inválidas.

⁸⁴ Alfredo Marques, in “As técnicas de colagem na obra de José Escada”, *Diário Popular*, 25 de Abril de 1968, pg 8

⁸⁵ Hermann Rorschach, psiquiatra Suíço, nasceu em Zurique em 1884, tendo falecido a 2 de Abril de 1922, derivado a problemas no apêndice. O seu pai era pintor e professor de desenho numa escola preparatória masculina, o que poderia explicar o aparecimento dos célebres testes, mas antes de se dedicar à psiquiatria, Rorschach ainda considerou fortemente seguir a mesma carreira de seu pai. Foi com certeza essa familiaridade com as tintas que facilitou a construção dos cartões. Rorschach, era um aluno aplicado e organizado que completou os estudos básicos com notas máximas em todas as disciplinas. Tinha grande interesse por desenho tendo sido um artista com algum mérito. No final dos seus estudos em Schaffhausen, escreveu a Ernst Haeckel (1834-1919), um famoso defensor da teoria da evolução de Darwin, pedindo conselho quanto ao seguimento dos seus estudos, dada a sua indecisão entre seguir a carreira das artes ou da ciência. Haeckel aconselhou-o a percorrer o caminho científico pelo que, em 1904, entrou na escola médica de Zurique, na época o centro mundial da psiquiatria, onde a maior parte da orientação clínica estava voltada para essa especialidade. Com estreitas ligações à *Eugen Bleuler's Clinic* em Zurique, Rorschach trabalhou tanto na Suíça como na Rússia onde tinha bastantes contactos, pois sua mulher Olga Stempel era de origem russa e também do ramo da psiquiatria e da psicologia.

Rorschach dedicou forte interesse à psicoanálise e na década de 1910, ano em que casou, publicou diversos artigos versando o tema. Realizou experiências a diversos níveis, tendo trabalhado com e em fotografia, na recolha de imagens dos seus pacientes. A dada altura, interessou-se pela interpretação de trabalhos de arte realizados por neuróticos e psicóticos e pela sua própria habilidade e capacidade para pintar. Em 1911, começou as suas experiências com a interpretação dos borrões de tinta. Em 1919, levou a cabo uma série de estudos que terminaram no livro publicado em 1921, com o título *Psychodiagnostik*. Hoje, esse trabalho é tido como um dos grandes clássicos da psiquiatria e da psicologia, mas o próprio Rorschach nunca obteve sucesso com ele, tendo tido mesmo alguma dificuldade em encontrar um editor. Quando finalmente o conseguiu, não foi sequer bem recebido pela comunidade da especialidade.

Se através das interpretações dos borrões se pode conhecer o indivíduo, mais longe se pode ir. Outras leituras podem ser feitas, se for o artista a construir os seus próprios borrões. A construção das manchas tem um carácter aleatório que em certa medida pode ser entendido como resultado da intervenção divina. “Se o homem é uma hierarquia de valores, a sua aparência exterior é apenas um fantasma transparente se é vazio de conteúdo espiritual”.⁸⁶

Já anteriormente tivemos ocasião de referir o exercício de imaginação com a observação de manchas e de nuvens de modo a suscitar a criatividade, utilizado por Leonardo da Vinci e que foi amplamente utilizado pelo paisagista Alexander Cozens, que se esforçou por deixar escola. O elo perdido entre os testes de Rorschach e as paisagens de Cozens foi estabelecido pelo alemão Justinus Kerner que empregou manchas de tinta feitas em papel dobrado para estimular tanto a própria imaginação como a dos seus amigos e escrever séries de poemas sobre as estranhas aparições que essas manchas lhe sugeriam. Kerner era espírita e via principalmente espíritos e fantasmas nas simétricas manchas de tinta.⁸⁷

O conteúdo dos citados borrões é sempre diferente, dependendo de vários factores como a quantidade da tinta, das cores, do modo de dobragem, da qualidade do papel, ou da rapidez e pressão do movimento. A soma de todos estes factores nos seus mais diversos aspectos, conduzia a uma maior riqueza de interpretações.⁸⁸

Tal como nesses testes, a partir dos desenhos-colagens de Escada, aparentemente abstractos, poderia começar a surgir uma qualquer figuração fantástica ou de relação com a realidade. Em certos casos, seria a imaginação do espectador que dependendo de fortes indícios gerava essa fantasiada figuração. Certo é também que ela era semeada e conduzida pelo próprio pintor, como fruto

⁸⁶ Menassier, informação de Rui Mário Gonçalves, *Catalogo José Escada*, Lisboa, SNBA, 1980

⁸⁷ Ernst Hans Gombrich, *Arte e Ilusão, Um estudo da psicologia da representação pictórica*, Martins Fontes, São Paulo, 1995.

⁸⁸ Ver: Rodolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art, Collected essays*, University of California Press, 1994. Tem especial interesse o capítulo “Perceptual analysis of a Rorschach card”, pg 90, 101, onde o autor aborda a forma, a expressão, a terceira dimensão, a direcção e o movimento, os eixos, a similaridade, e os agrupamentos possíveis.

de estímulos que, com a tesoura, desenhava formas ou pedaços de forma no todo, resultantes da sua vontade formativa, controlando o aparecimento das imagens capazes de induzirem o leitor por caminhos diversos, consoante o nível de leitura infligido.

O desenho ou a forma das criações abstractas de Escada, não parte de modo algum apenas do mundo concreto da realidade do quotidiano, mas também de um mundo de mera fantasia da cabeça do seu autor. Tal como um código, ele tem de ser entendido tanto pelo artista emissor como pelo público receptor. Formas fantásticas ou alucinadas por muito que o sejam, partem sempre de uma realidade concreta e por isso mesmo ligeiramente figurativas dentro da abstracção. Para essa realidade, o artista baseia-se no mundo real; todavia, o mundo dos seus desenhos é irreal pois trata-se de uma realidade fictícia. Irreal, não por que seja inferior em relação à realidade existente, mas porque lhe é superior e qualitativamente diferente.⁸⁹ Enquanto figuração alusiva, como ilusão, os seus desenhos-colagens, contêm mais verdade do que a própria realidade e só num plano ilusório de uma representação sensível é que as suas semi-abstracções se sobrelevam à realidade da figuração pois criam mais do que um caminho para a verdade.

Não será portanto difícil estabelecer um paralelo entre os testes de Rorschach e alguns desenhos de Escada, pois a simetria é um elemento comum a ambos, aplicada tanto nos cartões-estímulos como nos desenhos do pintor.

Escada usava não só a simetria mas também a dissimetria, e as duas tem efeitos variados. Quando usava a tesoura, facilmente reproduzia formas simétricas pois com o papel dobrado as duas faces eram cortadas ao mesmo tempo. Quando usava o lápis, as formas repetiam-se como ao espelho, nunca saindo exactamente iguais mas parecidas, o que proporcionava excelente jogo visual, com grande deleite para o observador. A maioria dos trabalhos são construídos a partir de uma simetria primária, sendo a simetria um modo de se insistir numa certa ordem.

O conjunto desenvolve-se tanto num quadrado ou num rectângulo, num círculo ou numa oval. A moldura, isto é os limites do suporte são já elementos

⁸⁹ Herbert Marcuse, *A Dimensão Estética*, Edições 70, Lisboa Janeiro 1999.pg 57

simétricos. O artista vai criar, no interior dessa moldura o prolongamento e os desvios em relação a essas simetrias. Apesar destas, e dos alinhamentos em filas e colunas, perfiladas de elementos e formas, Escada vai, na maior parte das vezes, criar defasamentos em relação ao eixo central do quadro para criar movimento dinamismo, disparidade e variedade. As suas obras são sempre uma tentativa de relacionar, ao mesmo tempo, a simplicidade e a complexidade, a ordem e a variedade, a simetria e a dissimetria. E o que é válido para as duas dimensões também se verifica nas suas construções e nos seus objectos, onde a simetria se continua a impor, quando os trabalhos são em papel ou plástico, isto é de fácil intervenção. A dissimetria apresenta-se na composição geral dissimulando e dissolvendo as simetrias particulares criadas pelas pequenas formas.

O teste das manchas de Rorschach é um teste de projecção psicológica da personalidade, no qual as interpretações que um sujeito faz de dez desenhos abstractos standartizados são analisadas como uma medida de funcionamento e integração emocionais e intelectuais. Os testes adoptaram o nome do seu criador que desenvolveu as manchas de tinta, embora as não utilizasse para análise da personalidade.

O teste é considerado projectivo porque é suposto o analisado projectar a sua personalidade real numa mancha de tinta através da interpretação. As manchas de tinta são propositadamente ambíguas, entidades sem estrutura, às quais o intérprete vai atribuir uma estrutura mais clara. Aqueles que acreditam na eficácia de tais testes consideram-na uma forma de aceder aos mais profundos recantos da psique ou da mente subconsciente do analisado.

Muitos académicos consideram os testes de Rorschach como uma variante pseudo científica moderna da leitura de folhas de chá, da palma da mão, ou de cartas de Tarot.

Para abordar os referidos cartões e aflorar o nível de problemáticas que cada um encerra,⁹⁰ será necessário chamar a atenção para dois pólos de convergência. O primeiro diz respeito sobretudo à relação do eixo com a periferia, com insistência ou não sobre a simetria, relação do interior com o exterior, reenviando no extremo para as noções de dentro-fora, continente-conteúdo. O segundo pólo diz respeito ao carácter bissexual das configurações. Os cartões provocam reacções a níveis bem distintos, que não apelam necessariamente para uma solicitação simbólica unívoca, sendo que uma refere-se a imagens muito arcaicas e essencialmente à relação dual, aos problemas de identidade, outra à projecção da vivência conflitual actual pré-edipiana ou edipiana, sem esquecer o tema adaptativo que pode permanecer muito significativo. A descodificação e a interpretação dos cartões permite evitar a escolha de uma teorização que colaria a cada cartão um simbolismo imutável.

As alusões e comentários como resposta aos estímulos visuais contidos nos cartões, derivados da sua interpretação, entendem-se mais como referências de significação do que como referências de desvios, sendo a capacidade criativa dos leitores que permite elaborar uma situação, ultrapassando as manchas contidas nos cartões para chegar a imagens, vendo e viajando para lá delas para aí inscrever o seu próprio discurso, ficando assim a interpretação dos cartões confinada à dimensão do seu mundo imaginativo.

A ideia base parece então apoiar-se na questão do que se vê para lá do representado; o que é que determinada forma ou mancha nos recorda. Não é somente por referência à anterior pintura de Escada que surge a necessidade de reconhecimento figurativo nestas novas manchas que em termos psicológicos são o despoletar das possibilidades criadoras e interpretativas do inconsciente. Esse seria nos trabalhos de Escada o ponto-chave da conjugação onde a ligeira figuração, um apontamento mais desenhado, como uma ponta do novelo que surgia, para que as asas da imaginação se desenvolvessem ao puxar o fio da abstracção, desenrolando-se assim na imaginação do espectador.

⁹⁰ O presente estudo não possui a intenção de abordar a nível interpretativo as formas, os desenhos ou as pinturas de José Escada. No entanto pelas semelhanças e similitudes visuais reconhecidas entre estas e os cartões, pareceu-nos interessante uma abordagem mais alargada.

Escada servia-se do desenho, pois este é um campo de representações e de interpretações e, um meio para a abstracção, sendo que a arte não repete as coisas visíveis mas ensina-nos a ver. O pintor como que antevia o que podia ser visto. Desenhar, pela sua própria natureza, induz muitas vezes o artista à abstracção. É então que é revelado o seu carácter místico e fantástico, visto com imaginação e expresso com grande precisão. O desenho aproxima-se da perfeição – quanto maior importância for dada aos elementos formais nos quais se baseia a representação num desenho, menos eficaz se torna o material necessário para a reprodução das coisas visíveis num desenho.

E se cada mancha ou cartão dos testes, em termos clínicos terá a sua interpretação, as manchas de Escada percorrem sempre o mesmo caminho, apesar de cada uma apresentar um apontamento de desenho diferente, pois dentro de bons momentos plásticos, assinala-se o facto de se encontrarem elevados níveis de experimentação, que se revelam constantes e coerentes com todo o seu trabalho, garantindo-se assim a sua originalidade e a sua autenticidade.

2.4 – O objecto escadiano

2.4.1 – O paradigma do cubo

Quando questionado por Rui Mário Gonçalves, a 25 de Agosto de 1965 sobre quais os artistas que mais admirava, Escada confessou que nutria mais interesse por escultores do que por pintores, no entanto mencionou: Pol Bury, Nevelson, Tinguely, Vieira da Silva e Picasso.¹ Esclareceu ainda que: “Mais do que escultores citei criadores de objectos”.² O pintor considerava os objectos como uma das características mais típicas da arte da sua época, colocando de parte a Arte-pop, pela qual o pintor não sentia qualquer interesse, considerando essa corrente artística, “uma visão episódica e sensacionalista do real”.³

Para Escada, as imagens a duas dimensões estavam inflacionadas e com a consciência da necessidade de renovação das técnicas, os objectos tornaram-se uma resposta eficaz a essa inflação patente nas imagens bi-dimensionais. Extravasar essa bi-dimensionalidade e a conquista de outra dimensão implicou a descoberta de novas técnicas com uma motivação profunda sobretudo da reposição do prestígio da peça única. Dizia o pintor na referida entrevista que, “a reprodução destruiu o sentido mágico da criação”.

A inflação das duas dimensões resultava da inundação e posterior divulgação maciça de imagens pelos meios de comunicação, tanto em embalagens, como no caso da Arte-pop, como na televisão ou nos jornais e revistas. Acontecia que imagens que não tendo sido criadas com a finalidade de serem arte, passavam a sê-lo, marcando presença constante no quotidiano, sendo reproduzidas em múltiplos vários, daí provocando a citada inflação. A referência a uma inflação das imagens de duas dimensões, prendia-se com a facilidade em

¹ Do leque dos artistas citados por Escada destacamos que é dedicado parte deste trabalho a Vieira da Silva, Pol Bury, (Haine-Saint-Pierreem, 1922 – 2005, Paris); Louise Nevelson, (Kiev, 1899 – 1988, Nova York); Jean Tinguely (Fribourg 1925 – 1991, Bern); Picasso (Málaga, 1881 – 1973. Margins).

² “A pop-art é uma visão episódica e sensacionalista do real afirma José Escada” in *Jornal de Letras e Artes*, 25 de Agosto de 1965, pg 15

³ *Idem*, pg 16

reproduzir e espalhar uma imagem como forma de consumo e de divulgação da mesma, ou dessa imagem ligada a um produto. A publicidade, através de grandes cartazes, dos jornais, de revistas, e da televisão facilmente divulga imagens acabando, segundo Escada, com o sentido de obra única. Nos anos 60 surge a ideia do múltiplo artístico, mesmo em escultura, que Escada vai contrariar com a fragilidade do desenho, mas considera o pintor que é só através do objecto, das três dimensões, que se recupera o prestígio da arte e da peça única.

Escada sentia esta época moderna demasiado caracterizada pela televisão, pelas luzes néon dos anúncios luminosos, pelas músicas das *juk-boxes*, pelos cinemas. Na realidade esta época encontra-se também mergulhada em grande velocidade, cada vez mais caracterizada pelo prefixo *fast* resultando numa visão diferente do mundo e numa maneira diferente de o sentir e Escada acreditava que as artes plásticas sentiam a necessidade de competir a esse nível. Pelo menos, Escada sentia que às suas obras faltava algo, sentindo-as diminuídas perante as fáceis e vertiginosas ofertas exteriores. Como forma de combater essas ofertas de imagens fáceis o pintor introduz a terceira dimensão nas suas obras, investindo na investigação plástica, na criação de objectos e na produção de peças singulares.

Escada estava empenhado na criação de objectos, que transpunha dos seus trabalhos planos, dando-lhes o volume e a solidez de desenho-esculturas. Primeiro ensaiou desenhos sugerindo volumes através de pequenos cubos. Após desenhar um quadrado com pequenas linhas simulava uma perspectiva,

Como primeiro exemplo da simulação da terceira dimensão, do volume desenhado, apresentamos na fig.1-(2.4),⁴ um desenho realizado a tinta-da-china, sobre papel, (20 x 28 cm), datado de 1965, onde o pintor desenvolve em quadrados e rectângulos, exclusivamente a linha, grafismos próximos dos seus signos, mas de elaboração mais complexa e de grafismo mais denso. Perspectivando esses quadriláteros o pintor consegue transformar os rectângulos e quadrados em cubos e paralelepípedos através de simples diagonais. Um volume

⁴ Sem título, tinta-da-china sobre papel, 20 x 28 cm, assinado e datado de 1965. Colecção Galeria 111.

ilusório surge assim representado em duas dimensões, afinal o grande desejo do desenho desde a descoberta da perspectiva.

Para explicar o Cubismo analítico e as diversas representações cubistas de um só objecto, pode-se pensar num copo ou numa garrafa, objectos recorrentes dos pintores cubistas, colocado dentro de um cubo de vidro. Se observarmos o conjunto por cima, vemos a boca da garrafa, o corpo e possivelmente o fundo. Se observarmos de lado, num dos alçados encontramos o rótulo, enquanto em qualquer dos quatro lados, vemos o cilindro do corpo da garrafa, o seu pescoço e o gargalo. Se observarmos por baixo vemos o fundo. Projectando cada uma das vistas nas faces correspondentes do cubo, e depois planificando o referido cubo, alcançamos a representação do objecto através das suas vistas. A representação cubista da garrafa recorre a todas elas. Acreditamos que Escada terá pensado neste princípio e partido deste ponto como processo de análise para a representação dos seus ossos, pois certamente pretendia entender as vistas das suas formas para lhes dar volume, ou seja conseguir os seus ossos a três dimensões. No entanto, deparando-se com o resultado do desenho, terá partido noutra direcção. Sabemos que Escada estava interessado em produzir objectos e acreditamos que o desenho apresentado será a génese da sua investigação no campo das três dimensões.

O seu desenho tomou carácter projectual, tendo Escada materializado os referidos cubos, que infelizmente não chegaram até nós, restando-nos apenas o relato de Rui Mário Gonçalves e Alfredo Margarido, publicado quando da visita ao atelier do pintor, em 1965, em que referiram: “uns intrigantes cubos pintados, que podem ser agrupados de diversas maneiras cada uma delas oferecendo um espectáculo diferente.”⁵ Constatava o crítico que entre as figuras integradas nas estruturas quadriculadas dos seus quadros e aquelas representadas nas faces dos cubos existia um parentesco indiscutível.⁶

Os cubos reais possibilitavam a constante criação de novas propostas, consoante as suas disposições, possibilitando o enriquecimento e aprofundamento das suas investigações e do processo criativo. Por serem reais, certamente que

⁵ “A pop-art é uma visão episódica e sensacionalista do real – afirma José Escada”, in *Jornal de Letras e Artes*, 25 de Agosto de 1965, pg 16.

⁶ *Idem, ibidem.*

serviram de referente para os seus desenhos e pinturas, conseguindo assim o pintor otimizar as suas múltiplas propostas e estudos. As possibilidades de arranjos eram imensas, pois um cubo tem seis lados e não sabemos quantos cubos teria Escada preparado.

Desses cubos resta-nos a sua possível representação e registo onde somente a linha é novamente verificável, ainda procurando outras soluções para as suas pesquisas nas três dimensões. Escada como que expande o desenho anterior, num novo desenho, uma gravura a ponta seca sobre papel,⁷ (15 x 19,5 cm), produzindo mais cubos e sobrepondo-os, como mostramos na fig.2-(2.4).⁸ O pintor constrói como que uma parede desenhando cubo sobre cubo, onde a linha da ponta seca é a única forma de expressão deste desenho impresso em papel, que se mostra simples e limpo. Escada estava mais preocupado com a representação dos volumes do que das formas pois os signos não apresentam grande elaboração, como se verifica na fig.3-(2.4), sendo o seu desenho bastante simplificado e com a mesma expressão que as linhas de separação dos cubos.

O resultado perspectivado conseguido com os desenhos a linha leva o pintor a experimentar os desenhos coloridos: dois trabalhos, ambos de 1965, representam os referidos cubos: *A Rosácea* e *A Levitação*. No primeiro, ainda dentro da estética dos trabalhos desenvolvidos anteriormente nas duas dimensões, um desenho a guache com tinta-da-china sobre papel, (16 x 25 cm),⁹ que podemos acompanhar na fig.4-(2.4), o artista dispõe um conjunto de cubos em círculo, localizando-se os de maior dimensão ao centro e os mais pequenos na periferia. Sabemos que se tratam de cubos e não de quadrados, pois apresentam a sua perspectiva do lado direito. Dentro dos referidos cubos figuram os signos usuais do pintor. No entanto, por estarem juntos, só é possível visualizar o topo dos

⁷ Escada utiliza neste desenho a técnica da gravura, da qual não retirou partido, pois não explora as possibilidades e razão da tecnologia: os múltiplos, a capacidade de com uma chapa se realizarem diversas provas. Certamente por estar em contradição com as ideias que desenvolveu da inflação da imagem, o pintor só realizou nesta altura uma gravura a ponta seca, e da qual só tirou duas provas. A prova, a primeira de um total de duas, está numerada do lado esquerdo, assinada e datada de Paris 1966, do lado direito.

⁸ Sem título, gravura a ponta seca sobre papel, 15 x 19,5 cm. Numerada, 1/2, assinada e datada 1966. Coleção Fundação Luso Americana.

⁹ *A Rosácea*, guache sobre papel, 16 x 25 cm, datado e assinado. Coleção Galeria 111.

cubos. Formas a branco, vermelho e amarelo sobre fundo azul claro situam-se ao centro para irem perdendo intensidade no contorno do conjunto, onde o amarelo se torna laranja e o azul escurece. O fundo de todo o desenho apresenta uma auréola à volta do círculo para se tornar negro nos limites da superfície. As linhas negras adquirem o valor de chumbo, lançando o observador num paralelismo com as separações dos vidros de cor nos vitrais. Como as linhas de separação de cada cubo se apresentam a preto, assim como a separação das cores dentro de cada quadrado, com uma iluminação central e difusa, sublinhada pelas cores usadas, o conjunto é naturalmente comparado a um vitral, ideia sublinhada pelo título do desenho: *A Rosácea*.

O segundo trabalho em que o pintor recorre à representação de cubos, *A Levitação*, trata-se de um desenho a guache e tinta-da-china sobre papel (25 x 16,5 cm), como se verifica na fig.5-(2.4).¹⁰ Representa um conjunto de cubos, onde estão presentes a diversas cores os seus signos. O antropomorfismo pode ser encontrado em duas abordagens do desenho: na forma em que o conjunto de cubos se dispõe, apresentando-se numa composição em que o observador entende os braços e as pernas abertas (como em levitação) e em que, uma vez mais, a simetria e a dissimetria está presente; mas também nos elementos lá desenhados identificáveis com formas humanas, pois facilmente se descobrem caras, mãos e pés. Fazendo justiça ao título, *A Levitação*, a forma como que se contém em suspensão, inerte num fundo de cor lisa que se desfaz no topo e na base.

2.4.2 – Relevos em papel

A arte de Escada, “aparentemente modesta nas técnicas usadas, nada nela mente, porque é uma obra que corresponde à experiência humana que intensamente procurou”.¹¹

¹⁰ *A Levitação*, guache e tinta-da-china sobre papel, 25 x 16,5 cm. Assinado e datado. Coleção Galeria 111.

¹¹ Rui Mário Gonçalves, in, *José Escada*, catálogo, SNBA, Dezembro 1980.

O abandono da figuração perspectivada estava eminente e Escada assume a terceira dimensão, num trabalho que entendemos como ensaio, através do recorte dos seus signos numa folha de papel (21 x 21 cm), que mostramos na fig.6-(2.4).¹² A folha foi dobrada ao meio e os cortes foram feitos sobre o eixo da dobra, resultando assim formas dentro de formas perfeitamente simétricas. A posterior montagem resulta num jogo de sucessão de planos entre si, consequência da alternância, interior - exterior, do sentido do eixo.

Mais uma vez é possível encontrar ecos de poesia na obra de Escada. Com referências não só antropomórficas mas também a conchas, folhas, unhas e todo o possível universo ósseo e floral da representação do pintor, será de referenciar o texto *Afixação Proibida* escrito por António Maria Lisboa, em colaboração com Mário Cesariny. Para além do primeiro ter feito parte do seu círculo de amigos e de Escada ter seguido com interesse a sua obra, sabemos que o referido texto foi objecto particular da sua atenção. No entanto, ressaltamos apenas algumas passagens de evidente paridade: “[...] uma haste pequenina e fina com uma minúscula lamina na extremidade. E uma vez na posição devida soltou-se a lâmina e soltou-se o instrumento: a concha, a folha, a forma humana, que são decorações, desenhos semelhantes. Mas, tornará a indagar o ouvinte, serve-se assim a Poesia? Que fazer?”.¹³

A passagem “soltou-se a lâmina” remete para os objectos de Escada. De facto o desenho recortado, solta-se do fundo como uma lâmina lançada no espaço. Por outro lado veja-se a grande coincidência quando surgem referências aos signos utilizados por Escada, “a concha, a folha, a forma humana”, e a associação ao desenho, em “desenho semelhante”.

Escada encontrava nos seus trabalhos de volume uma forma diferente de dizer e reafirmar o que já tinha dito. Representar agora é dizer novamente, mas de novo modo, construindo assim uma ponte para o futuro. Recorrendo ainda a *Afixação Proibida*: “[...] E, em vários momentos, o Poeta reconhece nas conchas,

¹² Sem título, recorte em relevo e colagem s/ papel, 21 x 21 cm, assinado e datado de 1965, Coleção do pintor Manuel Cargaleiro.

¹³ António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, Contraponto, 1953

nas escamas, e nas fibras vegetais, essa matéria especificamente subversiva que tem a Cor do Futuro.”¹⁴

É nas novas formas que reside o que será a cor do futuro. O mais importante na representação de Escada surge no seu modo diferente de representar, na pesquisa de novas formas de expressão no desenho, de modo a alcançar a ligação entre a linha, capaz da representação dos seus signos e das suas formas, e a mancha, de cor. A mesma questão é abordada por António Maria Lisboa em *Afixação Proibida*: “A verdadeira Poesia obriga-nos antes a reparar na complexidade psíquica e a explicar o estado latente das Formas de Representação. A poesia está na origem do símbolo e na concentração sobre o objecto que, de súbito, é um ideal em si mesmo.”¹⁵

Na realidade o pintor soltou a lâmina e passou a desenvolver um tipo de trabalho em que a tesoura toma o lugar do lápis. Continuou a utilizar a mesma metodologia que testou no trabalho anterior, associando diversos recortes, de forma a conseguir uma composição maior, mais vasta e mais complexa. Ainda trabalhando em papel, o pintor juntou seis elementos recortados que montou num só recorte, (20 x 13,5 cm), como mostramos na fig.7-(2.4).¹⁶ As formas são associadas duas a duas na horizontal, alternando entre eixos horizontais e verticais. Neste caso, o pintor não utiliza qualquer tipo de tintagem, deixando a composição com as cores dos próprios papeis. As superfícies dos recortes, foram montadas com diversas inclinações, para no conjunto preencherem por completo a mancha da composição. Ou seja, o ângulo da superfície de cor onde passa o eixo nem sempre é igual, logo respondem de forma diferente à luz que lhes incide, produzindo sombras diferentes caso se encontrem na vertical ou na horizontal.

Relief n°2, é o título do que aparenta ser o segundo trabalho em relevo do pintor. Contudo este é o único relevo que nos surge com uma numeração, indício de uma série, ou de um trabalho programado e seriado. Neste caso, Escada utiliza materiais mais resistentes tendo recortado as suas formas numa folha de ferro que

¹⁴ António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, Contraponto, 1953

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Découpage en relief*, relevo recortado em papel, 20 x 13,5 cm, assinado e datado de 1965. Col. Manuel Cargaleiro.

posteriormente montou, (66,6 x 45,5 cm) e pintou de cor de alumínio, como se verifica na fig.8-(2.4).¹⁷ O princípio de construção desta escultura, foi decalcado dos primeiros trabalhos do pintor, em que o pintor utilizava o princípio dos desenhos de *cadavre exquis*. O conjunto da obra é a adição de três blocos ou patamares. Duas linhas separam o conjunto por completo, de lado a lado, com a mesma largura mas com comprimentos diferentes que aumentam também em função do número de formas que o pintor lhes introduziu. Os eixos dos recortes tanto são verticais como horizontais e o número de formas vai aumentando de modo a criar mais peso na base. O primeiro patamar, o do topo, apresenta quatro formas, o do meio, nove, e o da base dezasseis. O pintor teve, por vezes, de fechar ou de as abrir, sendo o ângulo de cada peça variável, de modo a preencher os espaços do suporte, produzindo assim inclinações diferentes que por sua vez vão ter respostas diferentes à luz, como já se verificava no trabalho anterior.

Desenvolvendo a sua investigação na área do objecto, Escada realizou um *Livro dos Signos*, editado em Paris em 1966, pelo KWY. Na realidade, a capa do livro apresenta o título *Les 5 Signes*, e são cinco as formas recortadas, que apresentamos nas figuras 9, 10, 11, 12, 13, 14-(2.4), com que o leitor se depara ao folhear o citado livro. Este livro é recortado em cartolinas, onde as formas vivem ao virar de cada página, nas cores das cartolinas sem interferência de tintagem.¹⁸ Cada um dos seus signos ganha a força da própria forma quando isolada, capaz de existir solitária. Deste modo as pequenas formas que contribuem para uma unidade transformam-se, por si só, num todo. Nessa forma única assiste-se a uma convocatória de formas disformes, um misto de figuração e abstracção, que se relacionam com o plano desfeito, cortado, feito volume enquanto espaço de recortes encaixados, que é nesta simplicidade de uma forma só, melhor compreendido.

¹⁷ *Relief n°2*, Folha de ferro recortada e montada em relevo, 66,6 x 45,5 cm, assinado e datado de 1965. Col. Particular.

¹⁸ Do *Livro dos Signos* foram produzidos trinta exemplares a cores, assinados e numerados. Edição do KWY, Paris, 1966.

Como as exposições em Portugal eram algo espaçadas no tempo, cada vez que expunha, José Escada, conseguia fazê-lo sempre num plano diferente dentro da mesma linha, permitindo assim apresentar-se cada vez mais vanguardista.

A propósito da participação do artista na exposição *Seis Pintores Portugueses de Paris*,¹⁹ o crítico Fernando Pernes escreveu na revista *Colóquio* de Dezembro de 1966, que era de louvar a coerência exemplar desse pintor sensibilíssimo. Sublinhou ainda que “[...] a redescoberta do desenho influenciou a sua trajectória que aproximada do informal se voltou sequentemente para uma via neo-figurativa”²⁰, sendo essa redescoberta, um arrojo metodológico e técnico enquanto investimento na área do desenho. Já um ano antes, em 1965, Fernando Pernes a propósito da exposição de Escada na Galeria Divulgação escrevia que: “Escada redescobriu [...], o sentido do desenho e da forma pura, e através dessa descoberta entrou no plano de uma nova figuração que o imaginário comanda para a reconquista do real.”²¹

Pelas suas “pesquisas estéticas”²² Escada foi considerado pelo *Jornal de Letras e Artes* como o melhor desenhador da temporada de 1965-1966.

Quanto às suas formas recortadas, o crítico entende-as como “formas iluminísticas, sádicas, e lúdicas simultaneamente”²³, com as quais Escada manteve o seu carácter plástico mais abstracto e poeticamente mais místico. O sadismo, enquanto comportamento nas margens da normalidade, acarreta consigo uma forma de busca de prazer, (neste caso no prazer do fazer), basicamente centrada em jogos e de forte disposição lúdica, geralmente associada com o masoquismo. Não será de estranhar que Fernando Pernes tenha transposto para as artes plásticas tal termo, ao assim adjectivar as formas em particular e as obras de Escada num sentido mais vasto, investindo-lhes dessa forma um sentido de sofrimento, não

¹⁹ Galeria Bucholtz, Lisboa 1966, José Escada com René Berholo, Manuel Cargaleiro, Lourdes Castro, Eduardo Luis e Jorge Martins

²⁰ Fernando Pernes, “Seis pintores de Paris”, in *Colóquio*, Lisboa, nº 41, Dezembro de 1966, pg 70

²¹ Fernando Pernes, “Escada, Galeria Divulgação”, in *Colóquio*, Lisboa, nº 35, Outubro de 1965

²² Nelson Di Maggio, “Seis Pintores Portugueses de Paris”, in *Jornal de Letras e Artes*, 14 de Setembro de 1966, pg13

²³ Fernando Pernes, “Seis pintores de Paris”, in *Colóquio*, Lisboa, nº 41, Dezembro de 1966, pg 70

acidental, mas de sofrimento consentido, assente em regras de jogo capazes de se reconhecerem em ordem estética.

Até 1967-68, os seus trabalhos em volume eram, o resultado da acoplação de diversos desenhos-recortes. O trabalho final, devido ao número de desenhos envolvidos, resultava por vezes na fina preciosidade de uma filigrana, deixando pouco espaço para a obra respirar. O pintor opta então por valorizar uma forma solitária e assim elege simplesmente uma forma de cada vez, de modo a lhe poder extrair todo o potencial.

No ano de 1968, (de 8 a 22 de Abril), Escada apresenta-se, pela terceira vez, na galeria nacional que provavelmente gozava de maior prestígio à época, a *Galeria III*, com uma exposição intitulada “Colagens”. O título, é de certo modo intrigante pois os desenhos apresentados não se aparentam com colagens.²⁴ Colagem seria o termo usado para inovações na área do desenho, simplesmente aceite após os recortes colados de Matisse²⁵ e das colagens de Picasso.

Na exposição na sala do Campo Grande, podiam ser vistos 15 recortes que Escada enviara de Paris. Será de salientar o parentesco destes trabalhos e destas formas com os recortes apresentados no livro *Les Cinq Signes*, editado dois anos antes, que certamente terá servido de balão de ensaio para este conjunto de trabalhos.

No catálogo da exposição, uma pequena biografia e uma breve informação da carreira do pintor acompanhavam uma listagem com os títulos das obras. Dos títulos dos trabalhos só o último, o 15, é explícito: “Personne”. Os outros são assinalados em letras maiúsculas transmitindo algum misticismo ou secretismo. No entanto, supomos que, se o último é *personne*, os restantes catorze títulos diriam também respeito a alguém ou alguma figura. Avançamos ainda que o primeiro trabalho teria, muito possivelmente, a intenção de ser um auto-retrato do artista sendo o último ninguém, *personne*.

²⁴ Também já em Maio de 1968, Nelson Di Maggio no *Jornal de Letras e Artes* escreveu que “mais do que colagens, de cuja técnica praticamente nada têm, são recortes simultâneos desdobrando silhuetas...”

²⁵ Ver: Henri Matisse, *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Ed. Ulisseia, Paris, 1972.

JE. em francês será um anagrama de J.E. isto é, José Escada. J.E., *je* ou JE. significando “Eu.” Eu, José Escada: Demonstrando assim a importância que poderá ter um simples ponto, neste caso um ponto final. A listagem estava organizada do seguinte modo:

- 1-JE.
- 2-C.
- 3-N.T.
- 4-X
- 5-E.
- 6-M.
- 7-JM.F.
- 8-P.A.
- 9-A.
- 10-P.M.
- 11-L.
- 12-JF.
- 13-B
- 14-A.C.
- 15-Personne

Esta colecção de trabalhos,²⁶ apresentava um apuro plástico acusando um grande cuidado na elaboração das peças. Os trabalhos continuavam a mesma linhagem que Escada vinha realizando e explorando há já alguns anos. Se nos trabalhos anteriores apresentava uma série de formas em cada trabalho, como um catálogo de colecção de ossos, neste momento o pintor elege uma só forma, com indícios figurativos de índole narrativa. A simplicidade do processo construtivo mais uma vez encontrado poder-se-ia comparar aos trabalhos finais de papéis

²⁶ Da referida colecção de quinze trabalhos conseguimos agrupar dez, no entanto desconhecem-se os títulos, não existindo anotações de que trabalho poderá ser *JE.*, *Personne*, ou qualquer outro. Na exposição na S.N.B.A., em 1980, estiveram presentes doze destes trabalhos, intitulados de *Recorte em relevo*.

recortados por Matisse; no entanto, Escada vai mais além, descolando-se das duas dimensões, pois continua criando volumes com os seus recortes, num jogo de verso e reverso resultante da simetria das formas. Estes relevos em cartolina constituindo-se em «curiosas caixas de efeitos visuais surpreendentes onde parece recolher os ensinamentos do “Jazz” de Matisse».²⁷

De facto, em entrevista ao *Jornal de Letras e Artes*, Agosto de 1965, após uma série de questões sobre arte em geral e especialmente sobre abstracção, Escada foi questionado sobre quais as experiências que mais o interessavam ou que mais admirava no mundo contemporâneo. A sua resposta denunciou o futuro caminho da sua obra: “Depois que estou em Paris, a exposição que mais me impressionou foi a das grandes colagens de Matisse que me parece uma das obras mais importantes da pintura de hoje.”²⁸

Não só se impressionou com os trabalhos de Matisse, cuja exposição visitou no início de 1961, mas também com os trabalhos de Yves Klein, cujos contactos surgiram na revista *KWY II*. Estes geradores de pontos de contacto com as suas obras actuaram sem dúvida na imaginação de Escada como pontos de referência para a invenção e concepção dos seus originais objectos. Estes tornavam-se apresentáveis quando eram introduzidos em caixas que lhe transmitiam uma inquietude sensual e uma angústia existencial de gritos mudos, frágeis na sua condição plástica, alusivas a uma metáfora de auto-retrato, de relicário ou sacrário, num violento individualismo que busca em alma errante uma integração e uma aceitação no mundo actual, não só no campo da actividade plástica como no nível social.

Essa ideia foi também lançada por Rui Mário Gonçalves, que escreveu: “Creio que a exposição de colagens de Matisse, realizada há uns anos, teve uma influência profunda em Escada, [...]”.²⁹ E mais acrescentou: “Creio na

²⁷ Nelson Di Maggio, in “Abertura da temporada: Seis pintores portugueses de Paris”, *Jornal de Letras e Artes*, nº 255, Outubro de 1966, pp 16 e 17. Para Matisse e obra *Jazz*, ver adiante nota 29.

²⁸ José Escada em entrevista a Rui Mário Gonçalves e Alfredo Margarido, “A pop-art é uma visão episódica e sensacionalista do real - afirma José Escada”, *Jornal de Letras e Artes*, 25 de Agosto de 1965, pg 16

²⁹ Rui Mário Gonçalves, in catálogo *Seis Artistas Portugueses de Paris*, Lisboa, Galeria Buchholz, Outubro de 1966.

autenticidade de Escada, [...]»³⁰. Estas palavras do crítico, para além de legitimarem a obra do pintor, revelam a importância da criação de uma nova linguagem e dum novo vocabulário, fruto da autenticidade do trabalho de Escada, onde apesar de se poderem descobrir pontos de contacto com outros artistas, não deixa de ser um trabalho legítimo pleno de veracidade.

Identificar o desenho e a sua prática com materiais como o lápis e o papel ou com a sua técnica da linha e do gesto e reservar para a pintura, a tela, os pincéis e o seu material de tintas, bem como a mancha e a cor, torna-se de alguma forma estrangulante e demasiado constrangedor. Técnicas de guache, aguarela, aguadas e sanguínea, que pertencem ao domínio da cor passaram a ser aceites como território do desenho. Para além da diferença notória entre o colorir e o pintar, é ténue a fronteira que separa a pintura do desenho. Henri Matisse (1869-1954), iniciou os seus recortes por volta de 1944, quando após uma intervenção cirúrgica se viu obrigado a trabalhar na cama. Para ele, era natural desenhar com uma tesoura e não existia ruptura entre a sua pintura e os seus recortes. Fazer tintas na cama trazia alguma dificuldade, de modo que Matisse recorreu a papéis previamente pintados a guache que depois recortava a seu gosto. Matisse debruçou-se especialmente no estudo da ligação entre a linha e a cor, procurando estabelecer uma simbiose que conseguisse compatibilizar os dois elementos. Assim nasceu o álbum intitulado *Jazz*, repleto de improvisações cromáticas e ritmadas.³¹ O papel recortado permitia que Matisse desenhasse directamente na cor proporcionando assim uma simplificação, pois em vez de desenhar o contorno e de o preencher com cor desenhava directamente na própria cor. Este modo de desenhar e de criar pintura é completamente novo não se podendo sequer comparar com as colagens cubistas, que se desenvolvem numa geometria construída a partir de materiais diversos e inesperados, como jornais, papéis de parede, pacotes de cigarros e outros. Dizia Matisse que desenhar com tesoura era

³⁰ Rui Mário Gonçalves, in catálogo *Seis Artistas Portugueses de Paris*, Lisboa, Galeria Buchholz, Outubro de 1966.

³¹ *Jazz*, uma das fontes principais da arte moderna, foi publicado em 1947, em Paris. 170 exemplares com vinte estampas a cores, tiradas a *pochoir*, de 42 x 32,5 cm, utilizando as mesmas tintas *Liné*, que Matisse utilizou. Henri Matisse, *Jazz*, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, de 8 de Fevereiro a 5 Maio 1996.

recortar a cor ao vivo e que lhe lembrava o talhe directo dos escultores.³² Em Matisse a obra nascia da pura confrontação cromática, e as formas eram geradas pelo corte linear da tesoura, simplificando e planificando as formas. Para Matisse, a cor era uma preocupação constante.³³ Nas colagens de Matisse as formas resultantes do corte eram experimentadas e testadas com alfinetes antes de serem coladas, permitindo assim ao pintor encontrar as melhores harmonias e as melhores disposições, jogando com o peso das cores e das formas, transpondo para o desenho o conceito de composição.

Nas figuras 15, 16 e 17-(2.4), apresentam-se três dos trabalhos da exposição *Colagens* conhecidos como *Recorte Branco*, *Recorte Rosa* e *Recorte Azul*.³⁴ São dobragens e recortes simultâneos, (31,5 x 48,5 x 3 cm), montados em relevo, pela simetria e aposição na montagem, que partem ora do centro, ora para o centro, consoante as dimensões das partes que formam o todo, em que a cor é a da própria cartolina usada, conjugada pela simultaneidade dos recortes, que apresentam qualquer coisa de novo no plano da colagem e registam-se como novidade e originalidade em tais domínios.

Quando montados, verifica-se que estes pequenos desenhos-objects possuem uma linguagem específica. Na fig.18-(2.4), verifica-se que o trabalho toma a figuração de cavalos. Em recorte azul, montado sobre suporte azul acinzentado, apresenta ao centro como que uma urna ou taça, sendo reconhecido nos lados da simetria a cabeça de cavalo assim como a cabeça humana do cavaleiro. A crina do cavalo ao vento é representada por outro elemento recortado a verde no interior do conjunto.

³² Henri Matisse, *Jazz*, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, de 8 de Fevereiro a 5 Maio 1996.

³³ “Arpad Szenes e Vieira da Silva, receberam em 1937 uma encomenda de Marie Cuttoli, amiga de Jeanne Bucher, para executarem cópia de dois quadros, um de Braque outro de Matisse, de modo a poderem ser reproduzidos em tapeçaria. Lançaram-se ao trabalho com entusiasmo e um dia Matisse foi visitá-los ao atelier, então em *Villa des Camélias*. Vieira apesar de o considerar distante, afirmava sempre quanto beneficiara da conversa que mantivera sobre a cor.” José Sommer Ribeiro, in *Jazz*, Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 8 de Fev. 5 de Maio, 1996.

³⁴ Colecção Caixa Geral de Depósitos: *Recorte Branco*, nº invent.: 345175. *Recorte Rosa*, nº invent.: 345174. *Recorte Azul*, nº invent.: 345173. Como exemplo da importância destes trabalhos para o panorama das artes plásticas em Portugal o *Recorte Rosa*, foi reproduzido na *Historia da Arte Portuguesa*, vol. 3, Lisboa 1996, dir. de Paulo Pereira, junto com o texto de João Lima Pinharanda intitulado: “Anos 60 a multiplicação das possibilidades”, pg. 607.

Tais recortes de sabor experimental, que encontram uma similitude de natureza poética, eram “muito bem distribuídos por molduras-caixas providas de vidro protector, o que lhes acentua o carácter de floração prodigiosa em planetas por devassar, onde figuração e abstracção deixaram de opor-se.”³⁵ Escada dá assim um passo mais no campo das artes plásticas, concebendo com algum engenho a construção das formas que lhe concedeu e confirmou a maturidade artística. O *Jornal de Letras e Artes*, de Maio de 1968, diz que foi certamente a exposição mais notável durante esse mês.

Nos desenhos-recorte que apresentamos nas figuras 19, 20 e 21-(2.4), podemos verificar os diversos jogos resultantes do recorte e da luz, conjugada com as diferentes cores das cartolinas. “A cor é das mais sábias”,³⁶ escrevia-se acerca destes trabalhos no *Jornal de Letras e Artes*. A linha de corte do material é directamente a linha separadora da cor e a linha que cria a diferença espacial dos planos, assim como é também a mesma linha que acentua as diferenças de incidência da luz e das respectivas sombras. Nestes recortes, será de realçar o aspecto figurativo alcançado, perto do fantástico, onde se ensaiam narrativas. Na fig.19-(2.4),³⁷ um recorte de cartolina montado em relevo, (31,5 x 48,5 x 3 cm), homens em recorte azul sobre outro tom de azul, que saltam e fogem de aranhas negras. A figuração do salto resulta pela suspensão da forma recortada presa por um só pé, sublinhando exactamente o momento da suspensão do homem no ar.

Na obra seguinte, fig.20-(2.4),³⁸ um recorte em cartolina montado em relevo, (31,5 x 48,5 x 3 cm), desenho remete-nos para um abraço entre um par, para uma dança ou supostamente um beijo de despedida. A forma descansa sobre um vermelho escuro deixando o par envolto em paixão.

Com uma enorme explosão de cor, o recorte em cartolina montado em relevo, (31,5 x 48,5 x 3 cm), denominado *Recorte Vermelho*, mas apresentando uma pequena forma azul clara dentro de uma grande forma verde, que contrasta

³⁵ Nelson Di Maggio, “Colagens de José Escada na Galeria 111”, *Jornal de Letras e Artes*, Maio de 1968, pg 37

³⁶ *Idem, ibidem.*

³⁷ Recorte montado em relevo, cartolina, 31,5 x 48,5 x 3cm. Col. Galeria 111. Fotografia do autor.

³⁸ Recorte montado em relevo, cartolina, 31,5 x 48,5 x 3cm. Col. Galeria 111. Fotografia do autor.

com um suporte vermelho montado sobre fundo violeta, fig.21-(2.4),³⁹ Escada apresenta mais um recorte de sabor figurativo. Apesar da evidência humana, o corte toma uma aparência de insecto, onde os braços da figura se transformam em tenazes ou antenas, capaz de nos introduzir dentro do universo kafkiano de *A Metamorfose*, título que o artista já dera a um dos seus trabalhos.

Também na linha de uma figura meio homem meio animal, apresentamos um outro recorte em cartolina montado em relevo, (31,5 x 48,5 x 3 cm), fig.22-(2.4)⁴⁰. Existe nestas formas uma simbiose entre a abstracção, ou melhor, uma não figuração evidente, e o agrupar diversas figurações para uma terceira solução. Tal é verificável neste desenho onde o artista recorta uma figura humana curvada logo seguida por umas patas de cavalo, que quando aberto resulta como uma rã ou sapo, com cabeça de mosca. Aqui, a simetria do corte resulta num par de pernas enquanto membros inferiores próximos da realidade. A parte superior da composição não comporta tanta figuração, apesar da leitura de cabeças humanas curvadas.

Outros desenhos do conjunto da mesma exposição, não comportam tal jogo de intersecção figurativa. Sem qualquer elemento figurativo identificável, os dois desenhos que apresentamos nas figuras 23 e 24-(2.4), recortes em cartolina montados em relevo, (31,5 x 48,5 x 3cm), entendem-se como um jogo de cortes ao sabor da tesoura, atitude comparável à de desenhos mecânicos. Se no primeiro, fig.23-(2.4),⁴¹ a linha traçada pela lâmina da tesoura se mostra mais retalhada, com mais penínsulas, já no segundo, fig.24-(2.4),⁴² o recorte apresenta-se mais redondo e doce, jogando com cortes curvos de raio longo e de raio mais curto, e

³⁹ *Recorte Vermelho*, recorte em cartolina montado em relevo, 31,5 x 48,5 x 3cm. Col. Galeria 111. Fotografia do autor. Esteve presente na exposição *KWY-Paris, 1958-1968*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, Abril 2001, onde foi reproduzido a cores no catálogo com o nº235, no entanto a cor foi manipulada, tendo sido impresso sem azuis, resultando a forma verde em amarelo. Nesse mesmo catálogo, a obra é dada como presente no catálogo da exposição de 1980 na S.N.B.A., como reproduzido a cores e com o nº 112, o que não aconteceu, não existindo tal reprodução.

⁴⁰ Sem título, recorte em cartolina montado em relevo, 31,5 x 48,5 x 3cm.

⁴¹ Sem título, recorte em cartolina montado em relevo, 31,5 x 48,5 x 3cm. Colecção Galeria 111. Fotografia do autor.

⁴² Sem título, recorte em cartolina montado em relevo, 31,5 x 48,5 x 3 cm. Colecção Galeria 111. Fotografia do autor.

recortes de curvas e contra curvas. Produto da acção da mão e da tesoura, são recortes em função dum gesto que julgamos mecânico.

Poderemos nestes dois casos intitular tais trabalhos de recortes mecânicos, resultante dum jogo entre o movimento da mão, e da extensão da lâmina.

2.4.3 – Novos materiais, novas soluções

Como já afirmámos, Escada absorveu e seguiu os princípios sistematizadores de Wassily Kandinsky. Este pintor Russo considerava a base da linguagem plástica elementos como o ponto, a linha, o plano e a mancha. Poderemos ainda ser mais específicos e distinguir dois tipos de elementos: os geométricos como o ponto, a linha, e o plano e os elementos gráficos como o ponto, o traço e a mancha.⁴³

Escada aprendeu com os escritos de Kandinsky que a linha era a síntese de todo o riscar no desenho, pois ela continha em si o traço. Curiosamente, a linha, será a protagonista de grande parte da obra de José Escada, se não mesmo o denominador comum da totalidade dos seus trabalhos. Mesmo nas obras de três dimensões. Nestes trabalhos, a linha era traçada tendo como material actuante uma simples tesoura. Como suporte, o artista começou por utilizar papel colorido ou cartolinas e mais tarde chapas metálicas ou acrílicas, onde a linha surgia então em trabalhos de carácter experimental a três dimensões: esculturas, porque invadem o espaço, mas que se podem considerar essencialmente desenhos. Se as chapas metálicas colocavam o artista em contacto com materiais mais nobres e menos efémeros, apesar das mesmas propriedades plásticas, as chapas acrílicas ou de plástico possuíam a cumplicidade da modernidade, e apresentavam-se translúcidas ou transparentes apesar de ainda poderem possuir cor como um vitral.

O ano de 1967 é caracterizado pelo interesse dispensado pelo pintor à luz. Continuando a construção de objectos nos moldes anteriormente testados, Escada

⁴³ Ver: Wassily Kandinsky, *Ponto Linha Plano*, Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 2002.

introduz uma nova premissa nas suas obras, a transparência, conseguida com os novos materiais. O uso de acrílicos, transparentes ou só translúcidos permite ao pintor um lugar cimeiro na investigação prática artística.

Escada vai recortar materiais cada vez mais comuns no quotidiano, transparentes ou translúcidos, em vez de opacos como as cartolinas, podendo assim através de cada recorte após a montagem, ver-se o positivo e o negativo, ou mesmo a forma e o fundo. Deste modo, pode-se ver a peça de onde foi recortada a forma, que depois é invertida (e ou rodada), para ser montada no espaço de onde saiu, gerando-se assim uma simetria lógica entre o recorte e (o corte), a forma, como se pode verificar na fig.25-(2.4),⁴⁴ na obra intitulada *Metamorfose*, (65 x 50 cm), recorte em acrílico e montado em relevo, de 1967. A luz, ao incidir no conjunto de recortes, que apesar de transparentes possuem cor, projecta uma subtil sombra também de cor, sobre os recortes transparentes, sejam positivos ou negativos, isto é, côncavos ou convexos, geralmente de outra cor, gerando assim pela sobreposição das transparências outra cor ou tonalidade. O jogo entre o côncavo e o convexo, associado às transparências do material, torna a forma mais complexa e mais rica. Um brilho vítrico, que apesar de transmitir leveza concede à peça um uma presença irradiante. Jogando com duas cores, o azul transparente, geralmente para as bases, e o vermelho, também transparente, tanto para bases como para as formas, o pintor constrói um conjunto de formas, de variadas dimensões com eixos tanto verticais como horizontais. A disposição das formas pelo suporte está devidamente organizada e relacionada com uma progressão onde o pintor deu especial atenção, por um lado, à dimensão das formas e, por outro, à progressão da complexidade do próprio recorte. Será este progresso da forma ou mutação que dá título à peça: *Metamorfose*. A sua importância no panorama das artes plásticas e na arte portuguesa do século XX é comprovada pelas diversas exposições em que figurou.⁴⁵

⁴⁴ *Metamorfose*, acrílico recortado montado em relevo, 65 x 50 cm, 1967. Propriedade do Ministério da Cultura, depositado na Fundação de Serralves.

⁴⁵ A importância desta obra é explicada pela sua presença na exposição *Arte Portuguesa Contemporânea*, que percorreu as cidades brasileiras de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro entre 1976 e 1977. Em 1986 foi reproduzida a cores em *100 Pintores Portugueses do Século XX*, obra de Rui Mário Gonçalves, na pag.177. Esteve também na exposição póstuma na S.N.B.A., em

Também de 1967, *L'homme écrasé par le cheval*, (41,5 x 33 x 10 cm), é outro trabalho onde Escada utiliza acrílico nos seus recortes, como se comprova pela fig.26-(2.4).⁴⁶ Este material tinha, e nalguns casos ainda tem, um brilho próprio, vítrico e intenso, à semelhança dos plásticos transparentes da obra anterior, brilho que concede ao trabalho uma presença e uma magnitude bastante viva. Nesta composição são relativamente poucos os recortes acoplados, num total de sete, conjuntos de recortes e encaixes, côncavos e convexos, sendo bastante perceptível o carácter narrativo das formas recortadas, distinguindo-se bem as silhuetas de cabeças de cavalo e algumas formas humanas, sendo estas últimas mais diluídas. Com eixos verticais e horizontais, os encaixes, rectângulos ou quadrados mãe, de onde foi recortada a forma, apresentam-se em cor amarela, laranja ou vermelha, sobre as quais foi aplicada a forma recortada em azul que deste modo fornece unidade plástica ao conjunto.

Continuando o uso de novos materiais, revestido de carácter experimental, o pintor concebe *Dans La Plage*, um recorte em relevo de plástico, (66 x 42 x10 cm), um conjunto de onze recorte brancos, montados sobre bases amarelas,⁴⁷ que mostramos na fig.27-(2.4).⁴⁸ A presença de luz sublinha as cores branca e amarela, dando assim maior relevo ao título, sugerindo quase a insolação. Com uma leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo, as peças vão crescendo em dimensão, dando a ilusão de uma narrativa insuflada. Os cortes desenvolvem-se em torno de formas ligeiramente abstractas mas de grande presença figurativa: pescoços e patas de cavalos, cavaleiros e crinas, apresentam-se em simetria de eixos verticais e horizontais, alternadamente, repetindo a figuração de trabalhos anteriores.

1980, tendo sido reproduzida no catálogo dessa exposição com o nº100, sendo já na época propriedade da Secretaria de Estado da Cultura. Esteve ainda na exposição no Centro Cultural de Belém na exposição *KWY Paris, 1958-1968*, Abril 2001. Apesar de extra-exposição, está reproduzido no catálogo da exposição com o nº233.

⁴⁶ *L'homme écrasé par le cheval*. Acrílico recortado e montado em relevo, 41,5 x 33 x 10 cm. Coleção particular de Lisboa.

⁴⁷ As formas a branco, positivas, são idênticas ao vazado nas formas amarelas, possibilitando a existência de um outro trabalho igual de formas amarelas em fundo branco.

⁴⁸ *Dans la Plage*, recorte em relevo, 66 x 42 x10 cm. Assinado não datado, (1968). Pertenceu à Col. Manuel Brito. Hoje pertence ao Museu do Chiado.

Com o tempo, estes recortes realizados em acrílico e plásticos perdem qualidades tornando-se quebradiços, por vezes enrolando-se sobre si próprios ou perdendo coloração, como se pode verificar no recorte *Dans La Plage* nas figuras 28 e 29 (2.4),⁴⁹ factores que o artista desconhecia na época.

A *Galeria Quadrante* promoveu em 1968 uma série de exposições em que três críticos foram convidados a organizar mostras onde sobressaísse o seu ponto de vista em relação às questões artísticas do seu tempo. Fernando Bronze com o sentido selectivo de levar ao público as mais recentes propostas, promoveu uma exposição simplesmente intitulada “O Objecto”, na qual participaram onze artistas.⁵⁰ Francisco Bronze procurou relacionar tempos e atitudes dos vários artistas, justificando assim as raízes sociológicas de uma estética do objecto na sua articulação num novo vocabulário poético.⁵¹

Para o organizador, “objecto” deveria ser escrito com letra maiúscula para que não se confundisse com um quadro ou uma escultura,⁵² que também considerava objectos. Resultando como forma de expressão plástica, os Objectos apresentados traduziam as preocupações e as questões dum grupo de artistas: Cruzeiro Seixas, António Charrua, Artur Rosa, Lourdes Castro, René Bertholo, Eduardo Nery, Ana Vieira, Noronha da Costa, Manuela Almeida, António Palolo e José Escada.

Nesta exposição, apresentava-se uma forma de arte que colocava problemas inteiramente novos, com pouco tempo de existência e ainda pouco exposta, e que logicamente se encontraria bastante longe do esgotamento de todas as suas possibilidades criadoras.

⁴⁹ A peça encontra-se em restauro pois o material usado, o plástico, com o tempo tornou-se curvo e quebradiço. Acompanhamos o processo de restauro da obra, liderado pelo Dr. Stephan Schafer no Departamento de Química da Universidade Nova de Lisboa. Fotografias do autor.

⁵⁰ Esta exposição foi a última de uma série programada pela Galeria Quadrante. A primeira exposição ficou entregue a J.-A. França, que com o título *Imagem/não/imagem*, relacionava de diversas formas a evolução da imagem do surrealismo até à época na pintura portuguesa. Na segunda exposição coube a Rui Mário Gonçalves, coordenar o que chamou de *Novo Desenho*, com a apresentação de uma perspectiva histórica, com os dados fundamentais da evolução do desenho como escrita e como técnica de representação.

⁵¹ Rocha de Sousa, “o Objecto”, *Diário de Lisboa*, 17 de Outubro de 1968, pg 3

⁵² Alfredo Marques, “A expressão estética do objecto revelada por onze artistas”, *Diário Popular*, 17 de Outubro de 1968, pg 6

Cada artista percorreu um caminho próprio chegando ao Objecto por razões várias e pessoais, sendo que do grupo apresentado Escada era, segundo Rocha de Sousa,⁵³ o que conservava um espírito mais intimista nas suas formas recortadas, próximas da pintura, onde desenvolvia um vocabulário poético mais ligado ao inconsciente. Para Escada a saída da bi-dimensão implicava a descoberta de novas técnicas, mas a motivação profunda da expressão pelo objecto parecia-lhe estar na reconquista do prestígio da peça única pois, como já referimos, considerava que a imagem bi-dimensional sofria de certa inflação. Entendia os objectos tridimensionais como uma das características mais típicas e válidas da arte da sua época,⁵⁴ que constituíam o resultado natural da sua pesquisa elaborada quase ao longo de duas décadas. O resultado em objecto como forma de expressão era nesse momento para José Escada o ponto de chegada na viagem dos seus desenhos. Os seus objectos não eram mais do que a lógica materialização dos seus trabalhos planos, que num percurso inventivo e experimental se tornaram a sua forma de expressão por excelência, elevando os seus desenhos a uma dimensão superior. Em Escada, os seus objectos surgem naturalmente com a lógica dum passo seguinte coordenado, não com o abandono do desenho ou da pintura, para enveredar por outra forma de expressão nova ou diferente, num acompanhamento de modismos, mas com o ir mais além no território do desenho, com esses mesmos meios de expressão plástica. Uma linha continua a ser uma linha e uma mancha continua a ser uma mancha.

O desenho como forma tradicional de expressão nasce por adição: uma sucessão de pontos gera uma linha, a uma linha adiciona-se outra, mais um ponto, mais uma forma e, por adição de elementos, surge o desenho. Esta atitude será comparável na escultura em barro, na qual o artista vai adicionando pequenos pedaços e assim corrigindo os volumes. Se a escultura for em pedra, será por subtracção, por extracção de matéria que se constrói o todo. A atitude global de Escada era a mesma ao substituir o lápis pela tesoura, comparável primeiro com a escultura em pedra, pela subtracção de matéria, em que o artista com a tesoura

⁵³ Rocha de Sousa, “o Objecto”, *Diário de Lisboa*, 17 de Outubro de 1968, pg 3

⁵⁴ José Escada, “A pop-art é uma visão episódica e sensacionalista do real - afirma José Escada”, *Jornal de Letras e Artes*, 25 de Agosto de 1965, pg 16

retira as suas formas. No entanto, o seu interesse não se centrava na matéria restante mas na resultante da conjugação dos diversos elementos criados, logo, no passo seguinte, com rotações e inversões, adiciona formas a formas conseguindo assim a composição.

Uma vez assumido esse caminho tomado como autónomo e puro, tudo leva a crer que os tradicionais géneros de expressão tivessem sido explorados exaustivamente nas suas qualidades indo até à sua própria negação, gerando o que seria a não pintura ou anti-pintura ou a não escultura ou anti-escultura. Escada não atingiu o não desenho ou o anti-desenho. Não é este o caso de Escada que, fruto do desenvolvimento de um processo, só pretendeu levar mais longe as suas criações, resultando com isso na destruição das fronteiras entre os géneros, gerando a partir do desenho, uma outra forma de desenhar, se quisermos, uma obra que plasma em si mesma desenho, pintura e escultura.

Noutros artistas objectualistas, essa osmose não se verifica, pois os objectos não resultam do prolongamento dos géneros de expressão tradicionais, mas de outras e variadas apropriações como por exemplo nos objectos *ready-made* dos dadaístas, ou nos *object trouvé* dos surrealistas, em *assemblage*, ou acumulações nos neo-realistas, ou mesmo em atitudes conceptuais.⁵⁵

Após o uso de materiais inovadores para a época como o acrílico e outros derivados do plástico, Escada vai usar na construção dos seus relevos, materiais mais resistentes como a folha de ferro, sobre a qual aplica tinta. Os conjuntos continuam a ser uma aglomeração de recortes, onde o eixo e a dimensão do recorte vai variando. Os seus símbolos continuam a repetir-se, mas devido ao emprego de materiais mais rijos e mais fortes, que implicam o uso de tesouras próprias para chapas de ferro, assim como limas e lixas, como resultado da dificuldade do corte, os signos tomam formas mais arredondadas, que sem apresentarem cortes tão retalhados e sinuosos conseguem um sabor mais enrolado. O uso de um novo material, e as dificuldades de intervenção que lhe são

⁵⁵ Cfr. Simon Marchan Fiz, *Del Arte Objectual al Arte de Concepto, (1960-1974)* Col. Arte y Estética, Ediciones Akal, 1997, Madrid.

características levam a que o pintor chegue mesmo a descobrir e introduzir novos signos no seu universo, que vão ser desenvolvidos nos diversos campos da sua obra.

No recorte de folha de ferro montado e pintado, (35 x 41,5 cm), que revelamos na fig.30-(2.4),⁵⁶ apresenta a novidade de se encontrar completamente a negro, em perfeito contraste com as preocupações anteriores com a luz. Outra nova presença é verificada no canto superior direito, onde podemos observar uma cabeça humana de perfil, bastante simplificada, um novo signo apresentado juntamente com as suas já experimentadas formas. A cabeça, face ou cara, torna-se um signo que passará a estar presente em diversas formas de abordagem artística do pintor. Por vezes, toma mesmo o protagonismo do trabalho. Ela estará presente no recortes dos relevos, de onde saltará para os seus desenhos e para as suas pinturas. A acção do corte de um perfil sobre a chapa dobrada fornece duas cabeças, ou seja, duas caras ou duas faces. Esta acção de cortar um perfil do qual resultam dois terá agradado sobremaneira ao pintor. A ideia de simetria ganha outra projecção, pois a ideia de duas faces refere-se a duas caras diferentes, numa atitude de cara ou coroa, resultando numa dissimetria. Esta ideia vai estar patente em diversas obras, tanto planas como em volume, mesmo quando incluído em outros temas.

Outro exemplo da presença destas cabeças surge na obra sem título em chapa metálica, (65 x 42 cm), que pode ser acompanhado na fig.31-(2.4).⁵⁷ O pintor prossegue com a metodologia dos trabalhos anteriores, distribuindo os seus signos pela composição, onde encontramos no canto superior direito, no segundo recorte, junto à periferia do suporte, a presença de uma cabeça ou face de perfil. Este elemento do recorte, extremamente figurativo, contrasta com os outros recortes do conjunto que se apresentam de carácter abstractizante.

Fruto de uma encomenda e dando continuidade ao método construtivo, Escada lança-se na realização de um recorte de dimensões mais generosas

⁵⁶ Sem título, recorte realizado em folha de ferro montado em relevo e pintada, 35 x 41,5 cm. Assinado mas não datado. Certamente de 1974.

⁵⁷ Sem título, recorte realizado em folha de ferro montado em relevo 65 x 42 cm, datada de 1974. Col. Galeria 111.

relativamente aos anteriores trabalhos. A obra intitulada *Relevo Espacial*, recortada em folha de zinco e montada sobre madeira, (200 x 100 x 14 cm), pode ver-se na fig.32-(2.4).⁵⁸ As formas dispostas em filas segundo as suas dimensões produzem uma quadrícula que responde à luz consoante as orientações do eixo da dobra. Apesar das diversas rotatividades, o relevo assenta estruturalmente na referida quadrícula que na sua totalidade poderá remeter o leitor para painéis de azulejos. No entanto, as dimensões das formas, que se apresentam maiores ao centro, para serem mais pequenas nas periferias, produzem uma leitura dinâmica de todo o conjunto. Se se iniciar a leitura pelo topo da peça como se de uma página escrita se tratasse, não nos esqueçamos da caligrafia simulada, verificamos que as formas vão crescendo de dimensão, ao sabor da leitura, podendo ser mais simples ou complexas nos seus recortes. Os jogos de eixos, horizontal e vertical, assim como os jogos de encaixe e recorte, côncavo-convexo, bem como o balanço entre a abstracção e a ligeira figuração dos recortes, mais a sua dimensão não deixam o observador indiferente, envolvendo a peça num mistério próprio.

Mais uma vez parece haver um encontro entre a poesia portuguesa e a obra de Escada. O pintor conviveu em Paris com a poetiza Luíza Neto Jorge. A metodologia criativa desta poetisa pode comparar-se à metodologia de Escada quando se cruza com Camilo Pessanha: «É que a poesia de Luíza Neto Jorge, do mesmo modo que, por exemplo, a obra de Camilo Pessanha, afigura-se-me ser o resultado de um intenso e rigoroso processo de purificação, ou se quisermos, de um trabalho de escrita comparável à delapidação obsessiva de um “dia amante”».⁵⁹ Tal afirmação poderá também ser utilizada para os trabalhos de Escada. Da poetisa realizou alguns retratos.

Por seu turno, Luíza Neto Jorge, escreveu em 1960 *Noite Vertebrada*, título extremamente sugestivo e de colagem fácil às obras de Escada, tal como as

⁵⁸ Este recorte montado em relevo faz parte da Col. da Fundação Calouste Gulbenkian Centro da Arte Moderna, onde está exposto. Está reproduzida no *Pequeno roteiro da Colecção de Arte Moderna José Azeredo Perdigão*, a cores na pg. 36.

⁵⁹ José Ricardo Nunes, in *A poesia de Luíza Neto Jorge, Um corpo escaldante*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1995.

suas poesias de 1961, *Quarta Dimensão*.⁶⁰ Não será difícil traçar alguma paridade entre este conjunto de poemas e os trabalhos do pintor, especialmente neste capítulo onde o objecto é protagonista. Na poesia de Luíza Neto Jorge pode-se ler:

“O tal homem que vive dentro de nós
dança em cima bárbaro
das três dimensões
comprimento largura e altura

Ri-se ri ri
Nada é possível só com três dimensões
Nada é possível...”⁶¹

A poetisa reconhece uma insuficiência aos valores já existentes como o “comprimento, largura e altura”. Escada, ao nível artístico, estava nesse momento investindo na terceira dimensão, mas as suas convicções católicas e humanistas projectavam-no a ele e à sua obra também, numa “Quarta Dimensão”. Da mesma forma, em Escada não se tratava de insuficiência de dimensões, mas de uma dimensão acrescentada às outras restantes, uma dimensão não explícita mas implícita e intrínseca. Uma dimensão não mensurável, não física, incapaz de ser expressa em valores ou capacidades, uma dimensão espiritual.

⁶⁰ Foi nos anos 60 que a poetisa publicou a maioria dos seus livros: *A Noite Vertebrada*, 1960; *Quarta Dimensão* (integrado em *Poesia 61*), 1961; *Terra Imóvel*, 1964; *O Seu a Seu Tempo*, 1966; *Dezanove Recantos*, 1969; Na década seguinte publicou *O Ciclópico Acto*, 1972, poema livro-objecto de Jorge Martins; *Os Sítios Sitiados*, 1973, volume que integra versões revistas de todos os livros anteriores e dois novos conjuntos de poemas *Os Sítios Sitiados* e *O Amor e o Ócio*. Durante um longo período de silêncio dedicou-se a traduções literárias e assinou ainda argumentos e diálogos de alguns filmes pós-25 de Abril. Nos anos 80 publicou desordenadamente em jornais e revistas e o sigiloso conjunto *11 Poemas (Silves, 1983)*, com 11 desenhos de Jorge Martins que circulou a partir de uma edição privada em fotocópias. Em edição póstuma *A Lume* publicado em 1989, e em 1993 foi publicado *Poesia*, volume em que estão reunidos *Os Sítios Sitiados*, *A Lume* e os referidos textos dispersos.

⁶¹ Luíza Neto Jorge, *Poesia 1960-1989*, Assírio & Alvim 1993, pg48.

2.4.4 – O regresso aos recortes em papel

A revolução de Abril de 1974 revolucionou também a arte de José Escada; funcionou tanto ao nível do imaginário como enquanto novo frenesim de produção. A representação da Revolução de Abril, em obras de José Escada traduziu-se mais particular e incisivamente numa série de cravos vermelhos recortados e montados dentro da tipologia dos seus trabalhos anteriores, assim como uma tela intitulada *25 de Abril*.⁶² A revolução em Portugal foi também motivo de alegria para Vieira da Silva tendo dedicado à revolução dos cravos algumas obras que foram convertidas em cartazes, com a frase: *XXV de Abril de 1974, A poesia está na rua*.

A arte de Escada sempre se apresentou revolucionária em diversos sentidos. Numa primeira fase, na medida em que os seus trabalhos subvertiam as formas dominantes da percepção e da compreensão. Numa segunda fase, extrapolando os limites do desenho e conjugando a pintura com a escultura. E numa fase mais tardia de mudança radical, no estilo e na técnica que até então praticava, na transição do abstracto para o figurativo, da vida para a morte.

Tendemos a conceber a arte de Escada como revolucionária nas suas premissas, nos materiais de construção ou na atitude do pintor, não a entendendo como pintura política. “José Escada nunca pretendeu fazer pintura política e achava isso um pouco fútil. O pintor fez a afirmação numa entrevista concedida em 1973, ao extinto *Jornal do Comércio*.”⁶³ Nessa mesma entrevista Escada acrescentava que “os autores preocupados com a pintura política são geralmente muito maus.”⁶⁴ Na opinião do pintor, a tela de Picasso, *Guernica* é um quadro revolucionário não por causa do tema ou das intenções do autor, “mas simplesmente porque é boa pintura.”⁶⁵ Poderemos, no entanto, considerar que quando Escada se refere a pintura política estaria a referir-se certamente a pintura

⁶² Não foi possível localizar esta tela, a que o artista fez referência no artigo “A condição do artista”, *Arteopinião*, nº11, Verão 1980, pg 36 a 44.

⁶³ “Exposição de José Escada na Sociedade de Belas Artes”, in *A Capital*, quarta-feira 26 de Novembro de 1980, pg23

⁶⁴ *Idem, ibidem*.

⁶⁵ *Idem, ibidem*.

de intervenção, pois de certo modo a sua pintura encerrava em si algo de político quando afirmava que “o acto criador é sempre resultado de uma carência: Pinto porque é a maneira mais profunda, que tenho de testemunhar o meu mal-estar, e é tudo.”⁶⁶ O pintor defendia que “a pintura dependia sempre do social”⁶⁷ e que o reflecte. Mas acrescentava também acerca desse tipo de pintura que “as intenções podem ser óptimas, mas [...], com boas intenções pode-se fazer péssima pintura”.⁶⁸

Após um ano da revolução de Abril, Escada recortou uma série de cravos vermelhos, em cartolina que se dobravam e desdobravam num jogo de colagem e de relevo. Na fig.33-(2.4),⁶⁹ podemos observar um desses cravos, (21 x 20 cm), que quando dobrado esconde metade do cravo recortado, mas exhibe a frase: “25 de Abril, Portugal 75 - O Povo está com o M.F.A.”

Na sequência dos recortes figurativos, Escada produziu uma série de recortes com o perfil de alguns dos seus amigos em folhas de papel, com um jogo de dobras e contra dobras. Nos primeiros, ainda datados de 75, terá ainda usado pontas de feltro para sublinhar a linha, o perfil das figuras.

Os perfis, dos escultores Lagoa Henriques, fig.34-(2.4), e Carlos Amado fig.35-(2.4),⁷⁰ são dois desses recortes em papel que depois de recortados e dobrados ficam armados e projectam sobre a base a sombra do recorte. Nestes perfis-retratos a linha da tesoura é sublinhada pela ponta de feltro, mas esta é simplesmente marcadora de um momento, pois a dobra recortada torna-se obstáculo à luz e a sombra ultrapassa os limites impostos pela linha física marcada no papel. O recorte tem a particularidade de estar dobrado em três partes podendo assim permanecer de pé como se de uma escultura se tratasse.

Um ano mais tarde, o artista torna a construir cartões com os perfis destes dois seus amigos. A simetria volta a estar presente nestes recortes de perfis, pois o

⁶⁶ “Exposição de José Escada na Sociedade de Belas Artes”, in *A Capital*, quarta-feira 26 de Novembro de 1980, pg23

⁶⁷ Urbano Tavares Rodrigues, “José Escada discute o problema da radicação da pintura e da livre escolha por parte dos pintores”, in *Jornal de Letras e Artes*, 20 de Novembro de 1963. pg. 5.

⁶⁸ Urbano Tavares Rodrigues, “José Escada discute o problema da radicação da pintura e da livre escolha por parte dos pintores”, in *Jornal de Letras e Artes*, 20 de Novembro de 1963. pg. 5.

⁶⁹ Papel com dobragem e colagem, assinado e datado. Colecção Silvia Chicó.

⁷⁰ Recorte e dobragem em papel cavalinho, datado e assinado, pertencente à Colecção Carlos Amado. Fotografia do autor.

pintor concebeu esses cartões de modo a que possam existir tanto fechados como abertos mas, uma vez abertos, os perfis ficam frente a frente, lembrando as imagens de Edgar Rubin, (1886-1951) que ilustram as teorias da Gestalt. No entanto, nessas imagens, existe o jogo da figura fundo, do claro-escuro, podendo o observador ver, alternadamente, um vaso ou duas faces.⁷¹ Nestes recortes de Escada, a relação figura-fundo estabelece-se através da sobreposição de colagens dando assim altura e profundidade ao cheio e ao vazio, como se pode verificar nas fig.36-(2.4),⁷² no perfil-retrato do escultor Lagoa Henriques.

Segundo a psicologia, a percepção é exclusivista. Edgar Rubin analisou o fenómeno da ambiguidade do contorno comum, em que uma linha serve duas formas, tendo chamado a atenção para a conseqüente rivalidade de contorno, pela qual cada uma das figuras luta pela supremacia, gerando uma tensão que faz o leitor oscilar entre duas leituras opostas mas iguais e simétricas que mutuamente se excluem, mas que não existem uma sem a outra, impedindo o observador de se decidir por uma delas. Também nestes perfis o olhar do observador oscila entre as duas imagens que se impõem e que interferem como num jogo visual, em que usam mutuamente os mesmos contornos incidindo em alternância na nossa percepção exclusivista. Hesitamos entre observar cada imagem confinada na materialidade da própria imagem.

Nos perfis recortados por Escada, quando manuseamos o cartão apercebemo-nos da sua divisão em quatro partes, do mesmo modo que constatamos que do lado de fora o perfil é cheio, enquanto do lado de dentro é vazado. Ou seja, com o mesmo corte, o pintor obtém dois perfis e utiliza o positivo e o negativo na construção do cartão. Outro cartão construído com a mesma metodologia apresenta o perfil do escultor Carlos Amado que mostramos na fig.37-(2.4)⁷³. Se neste caso as faces externas resultam figurativas e o retratado

⁷¹ Os desenhos dos vasos de Rubin receberam o nome do psicólogo dinamarquês que os tornou famosos em 1915, todavia existiam já exemplos desses desenhos em França no século XVIII. Os vasos de Rubin são uma ilusão da ambiguidade da figura fundo, em que uma linha delimita as formas, percebendo alternadamente aquela em que o nosso olhar se fixa

⁷² Recortes em papel cavalinho, datado e assinado a branco, pertencente à coleção Carlos Amado. Fotografia do autor.

⁷³ Recorte e colagem sobre papel cavalinho. Coleção Carlos Amado. Fotografia do autor.

permanece face a face com ele próprio, no interior, a duplicação do perfil extravasa uma leitura real e possível, como mostra a fig.38-(2.4). O desenho está assinado e datado no exterior, a lápis branco.

Ao observarmos estes perfis, apercebemo-nos de quão perto estão das formas dos recortes anteriores praticados por Escada. É lógico que a simetria e a existência de eixos nos remetam formalmente para esses mesmos trabalhos. Só que nestes desenhos o pintor usou o eixo da face para a construção das formas. É o eixo, o perfil, que dá a forma e não a forma que dá o eixo, como nos trabalhos anteriores. É sabido que as faces, não sendo simétricas dos dois lados, estão muito perto do ser. Mas apesar dessa dissimetria o eixo passa no perfil da figura criando um lado direito e um lado esquerdo, sendo um eixo vertical que corta a face em duas. É essa linha, esse eixo, que Escada vai usar, esse perfil.

Outro exemplo destes recortes, é o que acreditamos ser o retrato-perfil de Eunice Munõz, que mostramos na fig.39-(2.4).⁷⁴ Este recorte apresenta a mesma metodologia construtiva e as mesmas preocupações formais que os recortes anteriores. No entanto, no interior do cartão o pintor usou grafite para esfumar e sombrear a zona de cabelo da retratada, como se verifica na fig.40-(2.4), criando assim um maior relevo na sobreposição das abas do cartão, que se apresentam brancas e o fundo escuro.

2.4.5 - Colagens

A materialização dos signos usualmente empregues pelo pintor tornou-se possível quando este, transcendendo os limites cubistas do principio da colagem,⁷⁵

⁷⁴ Sem título, recorte e colagem sobre papel cavallinho, assinado e datado, 28-5-76. Coleção Carlos Amado. Fotografia do autor.

⁷⁵ Os cubistas Picasso e Braque, são tidos como os responsáveis do nascimento e apropriação da técnica de colagem, com trabalhos como *Nature morte à la Chaise cannée*, e *Relieve con guitarra* de 1912, de Picasso, e *Naturalezas muertas com guitarra*, de 1912-13 de Braque. Este aparecimento ficou-se a dever à não aceitação dos artistas por um ilusionismo fotográfico, assim em vez de uma copia exacta do objecto preferiam substituir por uma parte desse objecto, para uma identificação do representado. Picasso conferiu uma maior relevância como fragmento objectual e

os construiu, recortando-os em papel, e os colou sobre uma superfície. Se anteriormente o pintor partiu dos seus desenhos e através da construção perspectica de cubos atingiu a terceira dimensão, construindo os desenhos em volume, neste momento o pintor recorta os seus signos e vai planificá-los. A colagem assume-se aqui como forma alternativa de desenho, dentro dos seus valores tradicionais, pois existe uma representação conseguida através do recorte. O pintor adaptou-se de tal forma à tesoura e às suas possibilidades e potencialidades que realizou vários trabalhos a duas dimensões com esse material. As suas peças em papel a três dimensões posicionavam-se nos limites do desenho, e um retrocesso às duas dimensões promove a aceitação de trabalhos dentro da tradição.

Nestas colagens não se verificam os positivos e negativos, de outros trabalhos, onde o pintor aproveitava os dois resultados de cada corte, logo não existem as rotações, translações e encaixes. Verifica-se um investimento maior na complexidade das formas onde é verificável a sobreposição de camadas recortadas, criando diversos níveis de dentro das formas, método que passou também a ser um dos modos de representação de Escada. A linha gerada pelo recorte vive dentro e em cima de outro recorte. Estes trabalhos de recorte e colagem, com uma metodologia construtiva próxima dos trabalhos de Matisse, apresentam a composição estrutural dos desenhos dos ossos praticados com grafite. A colagem surge no momento em que o pintor se encontrava sem atelier, após o regresso de França nos primeiros tempos ainda em casa de sua mãe e ainda sem acesso às tintas.

Exemplo desse período é uma pequena colagem de recortes de papel sobre um fundo negro não homogéneo de tinta-da-china, (20 x 13 cm), onde pintor dispôs várias formas simétricas conseguidas com recortes constituídos por diversas camadas de recortes, e onde os recortes mais pequenos assentam sobre os maiores. Os diversos elementos recortados perfilam-se lado a lado, com a mesma

interessou-se por metamorfoses possíveis e por novas significações. Braque por seu lado sublinhou a função referencial da representação.

escala entre eles, respirando e coabitando entre si sem a presença de grelhas ou de linhas de tensão, como se verifica na fig.41-(2.4).⁷⁶

A sobreposição das diversas camadas de recortes gera subtis linhas de luz da separação entre elas, sendo também perceptível a dobra da eixo de simetria que deu origem ao recorte, denunciadora da minúcia e da fragilidade de cada pedaço envolvido no conjunto da obra, como se verifica junto da assinatura do artista, fig.42-(2.4). A fragilidade dos recortes e a subtil fusão das formas por mais do que um recorte, é a riqueza desta série de trabalhos onde a representação parece ter sido substituída pela presença do próprio objecto. A primeira linha de formas, junto ao topo da folha, surge composta de finos recortes dispostos no sentido horizontal, transmitindo ao conjunto alguma perspectiva, pois as figuras da base, com mais peso, apresentam-se maiores. No entanto, não se vislumbra uma ordem e algumas formas envolvem outras que se deixam abraçar, para a consolidação total da peça.

Noutra composição similar à anterior, Escada prossegue com o mesmo fundo negro (12,5 x 19,5 cm), sobre o qual dispõe os seus recortes de papel branco compostos por diversas camadas. Nesta composição, que pode ser acompanhada na fig.43-(2.4),⁷⁷ os signos são constituídos pelas formas exteriores que contêm formas mais pequenas, verificando-se algo que até então não tinha sucedido em termos de composição: um recorte sobrepõe-se aos outros recortes, extravasando o seu espaço. Uma forma mais central e mais figurativa, lembrando a espinha central de um peixe, estende os seus filamentos sobre as formas vizinhas como que impondo e sobrepondo a sua presença. O recorte das espinhas toma conta de todo o conjunto, torna-se protagonista, tornando-se o centro de atenção na composição, pela presença expansiva e alongada das suas línguas que se sobrepõem e abafam outras formas. Na realidade estamos perante relevos, tal como os relevos anteriores, só que nestes recortes os relevos são demasiado subtis, sobejamente refinados.

⁷⁶ Sem título, papel recortado e colado, aproximadamente 20 x 13 cm, assinado e datado, 1975, a branco. Col. Maria Nobre Franco. Fotografia do autor.

⁷⁷ Sem título, recorte e colagem sobre papel, 12,5 x 19,5 cm, datado e assinado, 1975. Colecção Maria Amélia Santos Almeida.

Um ano mais tarde, em 1976, Escada volta a explorar o mesmo tipo de trabalho, mas com um recorte mais rijo, onde as formas perdem a doçura apresentada nos recortes de outras épocas. O recorte e colagem sobre papel negro, (13 x 20 cm), mistura tanto formas puramente abstractas, como formas de carácter figurativo, como mostramos na fig.44-(2.4).⁷⁸ E se no recorte anteriormente apresentado era a espinha de peixe que pontuava o trabalho, neste, será a representação das nervuras de uma folha de árvore. Não será pois de estranhar o título da colagem: *A Folha Morta-bis*. Junto à assinatura, a branco, uma folha de árvore é composta por dois recortes: o primeiro serve de base e será a folha em si, o segundo recorte, sobreposto ao primeiro, constitui as nervuras da folha, bastante próximas formalmente das espinhas do peixe do trabalho que apresentamos anteriormente. No entanto, as formas não se vão sobrepor entre elas continuando a existir espaço de respiração entre si.

Esta série de colagens prossegue com um outro trabalho do mesmo ano mas com algumas inovações: primeiro ao nível do fundo, que abandona o negro e passa a apresentar uma cor crua e pastel e, segundo, ao nível das formas que se mostram mais expansivas como se verifica no recorte e colagem sobre papel, (21 x 11 cm), intitulado *GiTanés* e que vemos na fig.45-(2.4).⁷⁹ Ao soltar-se do fundo negro o pintor abandonou o grande contraste conseguido entre o negro e as formas brancas, onde elas se revestiam de maior importância. Ao trabalhar com uma base clara de tonalidade crua e ao inserir formas de tons aproximados, a composição resulta como um todo, ao contrário dos trabalhos anteriores, que ao anular o fundo faziam sobressair as formas.

Alguns dos signos formas, sem referência real puramente abstractas são perfilados em filas e colunas, coladas do lado direito cujo fundo apresenta uma ligeira faixa vertical de aguada azul. As formas que se encostam à direita não respeitam a linha de separação do fundo, ultrapassando-a e sobrepondo-se-lhe. As formas claras, umas da cor crua do fundo, outras a branco, são constituídas por

⁷⁸ *A Folha Morta-bis*, recorte e colagem sobre papel, 13 x 20 cm. Em 1980 era propriedade da mãe do pintor, D.^a Maria Adriana Escada.

⁷⁹ *GiTanés*, Recorte e colagem sobre papel montado em cartão, 21 x 11 cm, assinado e datado 1976. Coleção Galeria Antiks. Fotografia do autor.

diversos recortes sobrepostos e colados, conseguindo assim um fino relevo. Do lado esquerdo, formas mais figurativas assentam sobre o fundo liso. O contra-ponto da cor, devido ao azul do fundo, é feito pela introdução de um fragmento de um maço de cigarros com a decomposição da palavra *GI* cortada em *TANES*, marca que o artista fumava em Paris e cujo maço usou na obra.⁸⁰ É neste trabalho que melhor se sente a plataforma com as colagens cubistas. O corte da palavra é visualmente efectuado por um recorte figurativo de uma tesoura. Uma tesoura que recortou uma tesoura. Uma tesoura que também recortou uma bailarina *gitana*, símbolo usado na marca de cigarros, elementos figurativos que dialogam com as formas abstractas. Será de salientar a necessidade do pintor de representar a tesoura, o instrumento com que desenha, como que lhe prestando uma homenagem representando-a, isto é, retratando-a.

Se quando do corte das chapas de ferro o pintor usou fortes alicates de cortar chapa, os instrumentos usadas nestes recortes, cada vez mais perto da filigrana, são tesouras de bicos, capazes de finos trabalhos. Tal como a gradação dos lápis se movimenta em escalas de mais ou menos negros, de mais ou menos macios, também o pintor usufruía de instrumentos de corte, capazes de linhas mais ou menos delicadas. Algumas destas miniaturas foram realizadas não só com pequenas tesouras de costura, mas também com pequenas tesouras curvas de unhas.

O pintor retomava por vezes os recortes e os signos de modo espaçado no tempo, como foi o caso em 1977, ensaiando algumas novas situações. Com uma composição clássica em triângulo, Escada realizou uma pequena colagem com papeis pintados, (14 x 15 cm), na metodologia mais próxima de Matisse como se mostra na fig.46-(2.4).⁸¹ Quatro formas não figurativas simétricas de eixo vertical, a verde amarelado, apresentam-se coladas, mas ao contrário de todas as suas composições anteriores, no topo encontra-se a forma maior e na base as mais pequenas. A curiosidade desta colagem é que o pintor não cola as formas na

⁸⁰ Em 1976, ano do desenho, Escada tinha dois cães: um chamado Strof, outro Gitane.

⁸¹ Sem título, recorte de papel pintado, 14 x 15 cm, assinado e datado de 1977. Col. Galeria Antiks.

totalidade ao suporte, deixando as pontas enrolar ligeiramente de modo a transmitir subtilmente algum relevo à composição.

Também de modo inverso aos trabalhos anteriores, de papel branco sobre negro, o pintor testou, ainda em 1977, sobrepor as formas em negro sobre um fundo de cor. Na fig.47-(2.4),⁸² apresentamos uma colagem onde o pintor usa tanto papéis de cor lisa, como papéis impressos, (21 x 27 cm). Laranja, amarelo e ocre, misturam-se com imagens de céu e ramagens de árvores. Ao centro, um grande quadrado laranja assenta no limite do suporte. Sobre essa base composta, Escada colocou uma grande forma negra, com uma outra negra também colada por cima, ambas simétricas de eixo vertical, criando assim relevo na forma. A forma negra assume uma presença forte e de peso.

Nesta colagem, é de salientar o regresso à apresentação de uma só peça central, que assume o protagonismo da composição, remetendo para trabalhos que o pintor apresentara nove anos antes na Galeria 111.

Acreditamos que os novos trabalhos em volume de Escada, contribuíram sobremaneira para a aceitação por parte da crítica e do público em geral de uma nova forma de expressão plástica. As preocupações dos artistas da época, levaram a que muitos deles se empenhassem em experimentações próprias do que se pretendia moderno, criando assim espaço para as novas tendências da representação onde a expressão estética do objecto parece ter ganho um estatuto que não possuía até então.

Contudo, o artista não terá, por falta de verba ou de outros recursos, transposto o caminho traçado na concepção dos seus desenho em volume, tendo-se ficado por construções recortadas e montadas em duas dimensões, em escalas intimistas de desenvolvimentos líricos e de grande delicadeza interior.

⁸²Sem título, colagem sobre papel, 21 x 27cm. Fez parte da Col. Cruzeiro Seixas. Actualmente faz parte da colecção Fundação Cupertino de Miranda, por doação do Eng João Sobral Meireles. Fotografia do autor.

2.5 – As Nossas Cordas

2.5.1 – Desatar os nós

Escada trabalhava em diversas frentes desenvolvendo vários temas ao mesmo tempo. As suas investigações plásticas levavam-no por vezes a optar por um ou outro caminho, em detrimento de um terceiro, a que voltava mais tarde para o alimentar com trabalhos e novas hipóteses até chegar a uma nova encruzilhada e optar por outros atalhos, avançando e recuando ao sabor da realização das suas obras.

Em 1960, o pintor já desenvolvera vários trabalhos a cor, no entanto, em vez de prosseguir unicamente por esse caminho decide investigar insistentemente a linha, elemento estrutural do desenho. Assim, abandonando a cor que utilizou em trabalhos anteriores, e focalizando o seu interesse somente na linha, o pintor vai desenvolver desenhos, sobretudo numa primeira fase a tinta-da-china, que vão ser a génese de uma grande série de obras que denominamos de “cordas”.

Acreditamos que cordas e cordames cedo entraram no imaginário do pintor. Perto de sua casa, na Rua Aliança Operária, descendo a Calçada da Boa-Hora até ao rio, onde Escada teve um atelier na Rua da Junqueira, encontra-se a Cordoaria Nacional, edifício longitudinal onde se fabricavam as cordas para os navios. Era o edifício da Fabrica Nacional de Cordoaria,¹ com vastas janelas tanto do lado da Rua da Junqueira como do lado da Avenida da Índia. O edifício data de 1779 e a sua função era a manufactura de cabos, tecelagem de velas e bandeiras. A cordoaria era uma unidade manufactureira de grandes dimensões, verificando-se facilmente que a planta do edificio é longitudinal simplesmente para se poderem esticar os cabos na sua totalidade. A sua planta racional distribuía os diversos espaços funcionais de forma modelar, destacando-se o corpo mais importante, paralelo ao rio, onde se instalava a oficina de cordame. A cordoaria tinha também

¹Também designado “Cordoaria Nacional”, “Real Fabrica da Cordoaria da Junqueira” ou “Real Cordoaria da Junqueira”.

as secções de tinturaria, de engomagem, de urdidura arranjada, de velame, de alfaiataria e bandeiras e de tecelagem, entre outras secções de apoio.

A confecção dos cabos e a sua visualização, esticados ou enrolados em bobinas, de grossas formas paralelas com ligeiras diagonais, proporcionam um espectáculo visual que decerto deixou algumas memórias no pintor.

De modo a iniciar este capítulo apresentamos na fig.1-(2.5)² um desenho a tinta-da-china sobre papel, (63 x 48 cm), onde o pintor lança um grafismo que resulta na conjugação de linhas abertas e fechadas. Em certos casos essas linhas são multidireccionais e concordantes num só ponto, originando formas similares com estrelas, noutros, paralelas e onduladas, linhas curvas geométricas, simulando ondas do mar; por vezes abertas como o vento, por vezes fechadas como o sol. Este desenho não-figurativo, mas onde se podem identificar formas devido ao seu posicionamento na composição, onde os diversos elementos são unidos por simples e gestuais linhas, encontra-se próximo da mesma preocupação formal patente na serigrafia sobre papel, (43 x 68 cm), que apresentamos na fig.2-(2.5).³ Aqui, Escada apresenta as mesmas estrelas que no trabalho anterior, resultantes da coincidência de rectas, acompanhados de uma série de círculos excêntricos ou de limite coincidentes que criam a ilusão de volumes anelados que se interrelacionam. O paralelismo das linhas será a riqueza desta composição onde os valores de negro mais conseguidos surgem pela proximidade dos anéis que se colam em pontos concordantes.

Dentro do mesmo espírito surge outro desenho a tinta-da-china sobre papel, (48 x 63 cm), que apresentamos, na fig.3-(2.5),⁴ em que o pintor emprega a mesma metodologia mas utilizando outras formas resultantes do gestualismo, do vai-vem do pincel, criando traçados e tramas pela proximidade das linhas, completando o grupo dos desenhos ainda informais, datados de 60, que consideramos na génese da série “cordas”. A linha sobe e desce, não assumindo

² Sem título, tinta-da-china sobre papel com 63 x 48 cm, assinado e datado 1960. Col. José Joaquim Escada Cardoso. Fotografia do autor.

³ Sem título, Serigrafia original sobre papel, 48 x 63cm assinado e datado de 1960. Col. Lourdes Castro.

⁴ Sem título, tinta-da-china sobre papel, 48 x 63 cm assinado e datado de 1960. Col. Lourdes Castro.

qualquer contorno, mas disposta a ser geradora de superfície, de sentidos e direcções, de planos sugestionados que se harmonizam em variados emaranhados de linhas.

Nesta época a linha é o elemento principal, onde pequenos nódulos se enrolam sobre si mesmas, para serem depois isolados dentro de diversas espirais e cujo espaço intermédio é preenchido com traçado nervoso, capaz de criar a ilusão de profundidades. A linha dança solta e livre sem responsabilidades aparentes de qualquer figuração.⁵

No ano de 1965, o pintor ensaia uma sequência de formas geradas por um traçado prévio. No desenho a tinta-da-china sobre papel, (29 x 38,5 cm), que podemos acompanhar na fig.4-(2.5),⁶ Escada não registou as formas, mas deixou que estas emergissem como resultado secundário ao traçado que se desenvolveu primeiro em linhas horizontais cruzadas com sequências ondulatórias de curvas e contra curvas, no sentido vertical. O positivo das formas surge em consequência do traçado a tinta-da-china. Na periferia do desenho as formas apresentam-se esticadas e distorcidas, dito de outro modo: anamórficas, se tivermos também em conta o centro do mesmo.

Ao acreditar que estamos em face de um anamorfismo, o observador deverá colocar-se segundo um ângulo específico para descodificar a imagem esticada. Noutros casos, deverá montar sobre o centro da composição um espelho cónico ou cilíndrico de modo a que, a existir algo a descodificar, nele obter as imagens reflectidas, e assim descodifica-las, à semelhança do processo usado nas anamorfoses catrópticas.⁷

⁵ Entre 1960 e 1961, Escada realizou uma vasta série de desenhos similares com os aqui apresentados, mas devido à fraca qualidade das imagens conseguidas e ao desconhecimento do seu paradeiro, que inviabilizou o contacto directo com eles, decidimos não as integrar no presente estudo, no entanto podem ser vistas e consultadas no *Catalogo Raisonné*.

⁶ Sem título, tinta-da-china sobre papel, 29 x 38,5 cm, assinado e datado 1965.

⁷ Ver, Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses, Les Perspectives Dépravées-II*, Flammarion, Paris 1996. Do mesmo autor e para melhor compreensão desta matéria ver também *Aberrations, Les Perspectives Dépravées-I*, assim como *La Quête D'Isis, Les Perspectives Dépravées-III*.

Ver também de Ernst Hans Gombrich, *Arte e Ilusão, Um estudo da psicologia da representação pictórica*, Martins Fontes, São Paulo, 1995, em especial a IIIª Parte, VIII Capítulo intitulado e dedicado a “Ambiguidades da Terceira Dimensão”.

As primeiras anamorfozes surgiram no séc. XVI e difundiram-se no séc. XVII, sendo o quadro de Hans Holbein, *Os Embaixadores*, de 1533, portador do exemplo mais conhecido. Nesse quadro, Holbein retrata duas figuras⁸ de frente para o observador, encostadas a um aparador sobre o qual repousam diversos instrumentos usados em várias áreas do saber: na prateleira de cima instrumentos do estudo do firmamento, na prateleira de baixo a cultura da terra. No chão, em primeiro plano e em diagonal, uma estranha forma, que quando observada de certo ângulos se constata ser de facto um crânio humano que foi astutamente distorcido e esticado numa projecção anamorfica.

Foi Leonardo da Vinci (1452-1519) quem fez as primeiras experiências com anamorfismos, interessado que era nas formas radicais da perspectiva, sendo considerado como o inventor da perspectiva anamorfica, que ele chamou de perspectiva artificial. Em pintura, também desenvolveu a prática da perspectiva cromática, onde os planos mais afastados se tornam azulados, bem como da perspectiva atmosférica através da técnica do *sfumato*, ou seja, a imposição de velaturas sucessivas entre cada plano pintado.

No Séc. XVI, a palavra anamorfose começa a ser adoptada para designar a técnica que era usada em pintura, anamorfose perspéctica, em que o recurso à perspectiva levada ao extremo, usando perspectiva acelerada ou refreada, dita depravada, se utiliza para distorcer uma imagem de modo a que ela se revele a partir de um particular ponto de vista. No Séc. XVII, a invenção do espelho cilíndrico trouxe um novo tipo de anamorfose, a anamorfose catróptica onde os ângulos de reflexão de imagem distorcida no espelho cilíndrico é que revelam a imagem original. No Séc. XIX, estudos do movimento por Étienne-Jules Marey (1830-1904), em 1882, deram início a uma terceira forma de anamorfose, cujas deformações registam o tempo no espaço, a Anamorfose Cronotópica. Já no Séc. XX, nos movimentos de vanguarda do início do século Marcel Duchamp, (1887-1968) e Giulio Bragaglia (1890-1960), colocam movimento na arte, imprimindo o

⁸ As duas figuras retratadas são à esquerda, Jean de Dinteville embaixador francês em Inglaterra aos 29 anos, e à direita Georges de Selve, 25 anos, estudioso que se tornara Bispo tempos antes. Não era diplomata quando o quadro foi pintado mas mais tarde foi embaixador de França em Veneza que nessa altura se encontrava sob o domínio espanhol.

tempo no espaço. O surrealista Salvador Dali (1904-1989), usou também o método das anamorfoses cilíndricas e ensaiou algumas litografias coloridas em que utilizava o chamado “tubo revelador”, assim como Jean Cocteau (1889-1963), que também se debruçou em desenhos a serem decodificados pelo cilindro espelhado.⁹

As anamorfoses podem ser chamadas de “imagens ocultas”, pois uma das realidades só se revela a partir do conhecimento do código que produziu a imagem anamorfica. Nas anamorfoses a interacção do leitor é tão importante quanto a acção do autor, pois sem a participação activa do receptor a revelação da imagem oculta não ocorre.

Certamente que Escada conhecia as anamorfoses, produzindo desenhos em que algumas zonas do trabalho transmitem essa impressão, sugerindo terem sido construídas com um objectivo anamorfico de uma posterior leitura através do cilindro espelhado. No entanto este tema ou método não foi suficientemente desenvolvido pelo pintor, abandonando-o tão facilmente, tal como se aproximou dele.

Em 1971 surge-nos um desenho a tinta-da-china e guache sobre papel, (70 x 100cm), que pode ser acompanhado na fig.5 (2.5),¹⁰ cujo efeito de conjunto de traços é resultado da sequência de linhas de ritmo paralelo, ligeiramente curvas capazes de sugerir tubagens ou mangueiras. Neste desenho Escada parece ainda relacionar encaixes de vértebras. Formalmente, são linhas curvas em anéis consecutivos que se enrolam e se sobrepõem entre si, como uma serpente. Do lado esquerdo, surge uma vertical, constituída pelos referidos anéis, que acaba por dividir o rectângulo num quadrado, do lado direito, insinuando a secção de ouro. No centro do quadrado, do lado direito, uma das sequências de anéis termina num triângulo com duas manchas negras. A ideia de serpente, resultado da curvatura das linhas e do serpenteado do conjunto, toma assim maior consistência se o observador se deixar suggestionar pelo triângulo, enquanto cabeça, e as manchas,

⁹ Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses, Les Perspectives Dépravées-II*, Flammarion, Paris 1996.

¹⁰ Sem título, tinta-da-china e guache sobre papel, 70 x 100 cm, assinado e datado 71.Col. Particular.

enquanto olhos. Não sendo a representação ou a possível figuração a dominar o desenho e captar a atenção, torna-se mais interessante a análise da procura dum caminho, em que o pintor investe num enrolar e desenrolar, numa concepção de novelos, de nódulos, assim como no modo de desembrulhar o fio condutor das suas ideias e do seu pensamento.

A partir deste trabalho, Escada combina os desenhos ondulatórios e distorcidos e desenvolve o conjunto num desenho a tinta-da-china, que se pode acompanhar na fig.6-(2.5).¹¹ Este preenche-se em colunas do topo à base com diversas formas e figuras basicamente abstractas. As referidas colunas alargam-se e estreitam-se ao sabor das formas, do mesmo modo que ondulam e serpenteiam ao sabor de uma brisa imaginária. A ondulação e convergência de formas continua a aproximar o desenho dos já referidos anamorfismos.

A ideia de caligrafia continua presente, não por um método de leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo, mas por reconhecermos no desenho o formato de uma possível escrita hieroglífica. Nessa escrita formas várias alinham-se em colunas e perfilam-se em linhas plenas de carácter. Mas enquanto os hieróglifos egípcios representam algo concreto, os signos hieróglifos de Escada que em tudo são forma, em tudo são composição, vivem para o deleite visual, assim se explicando que não se encontrem alinhados e que se disponham em colunas onduladas e por vezes distorcidas.

Recorrer ao fio de Adriane parece-nos necessário para atravessar o desenho a tinta-da-china sobre papel, (36,5 x 46,5 cm), que mostramos na fig.7-(2.5).¹² Se anteriormente já referimos o paralelismo de alguns desenhos com labirintos, tanto pelo resultado da análise como pela referência expressa pelo autor, neste desenho, o pintor criou um labirinto gráfico, devido ao forte contraste da tinta-da-china sobre o papel, sublinhado pela igualdade da espessura do traço e do espaço deixado em branco, criando como que um jogo visual onde o observador se pode deleitar perdendo-se e achando-se dentro do desenho lúdico. Acresce que não se vislumbra qualquer tipo de preocupação compositiva, de

¹¹ Sem título, tinta-da-china sobre papel, 100 x 71 cm, assinado e datado, *Lisboa 71*.

¹² Sem título, tinta-da-china sobre papel, 36,5 x 46,5 cm, assinado e datado, 1972. Col. Galeria 111.

modo a não existir reconhecimento de percurso, contribuindo para isso, o total preenchimento do espaço do suporte realizado na sua totalidade de igual modo.

O alto contraste e o rendilhado patente neste desenho, remetem, de certo modo, o observador para o universo da realização artesanal das rendas e bordados, especialmente das meticulosas rendas de bilros: em variadas zonas do desenho encontram-se pequenos segmentos de recta com círculos nas extremidades que podem ser identificados com os bilros, bobines de fio, representados dentro do próprio rendilhado do desenho representado.

É fácil no litoral fazer o paralelismo entre as rendas do universo feminino e a espuma do mar, enquanto o universo masculino tutela a elaboração de redes para a faina da pesca. Se a série dos ossos teve como ponto de partida as poesias de Camilo Pessanha, que cantam naufrágios no vai-vem do mar, também as rendas, num país de extenso litoral onde as ondas estendem espumas de água, têm a sua origem no mar. Na mitologia Vénus saiu da espuma do mar de Hélada, tal como da espuma do linho esfiado saiu a renda. Escada transforma o linho na linha, construindo rendilhados de combinações inteligentes de rectas e curvas delicadas, tal como os pescadores constroem as redes que lançam ao mar.

Colocando de lado o pincel e usando a caneta como material riscante, Escada usa a mesma metodologia construtiva na elaboração de três ilustrações do livro *A Noite de Natal*, de Sophia de Mello Breyner Andersen. O pintor representa os três Reis Magos praticamente do mesmo modo que o desenho anterior, mas com caneta, acrescentando o perfil da cabeça coroada dos Reis. Estas não possuem qualquer caracterização, ao contrário das mãos e das ofertas que seguram, que possuem algum sombreado como se verifica nas figuras 8, 9 e 10-(2.5).¹³ No fundo do desenho, de modo a sugerir espaço, o pintor deixa por cobrir com tinta algumas zonas que resultam em alvas manchas, árvores e nuvens com diferentes disposições nos três desenhos. As árvores parecem ser os pinheiros mansos, que simbolicamente representam a vida, e ciprestes, que simbolizam a morte. A grande semelhança com o desenho anterior é o corpo das figuras, cuja forma encerra uma sequência de linhas e traçados, por vezes com alguma simetria,

¹³ Sophia de Mello Breyner Andresen, *A Noite de Natal*, Ed. O Jornal, 3ª Edição Dezembro 1983.

apresentados em banda ou na periferia da figura, que interpretamos como tecidos ricos e lavrados dignos das vestes dum rei. Alguns pingos de tinta, fruto do acaso fazem parte do desenho em resultado do preenchimento da periferia da composição, certamente a pincel.

Les Pierres, é o título de mais um desenho a tinta-da-china e guache branco sobre papel, (24 x 42 cm), dentro do mesmo formalismo dos desenhos anteriores, mas afastado da ilustração, como mostramos na fig.11-(2.5).¹⁴ O pintor usa no centro do desenho formas maiores para se irem minimizando e esbatendo na periferia. A forma arredondada da composição imerge do fundo negro e, dentro desta, insinuam-se algumas filas horizontais de formas, deixando perceber que o negro da tinta-da-china inundou a folha para com razão destacar o contorno das formas. Existe um balanço ardiloso na construção do todo do desenho, do positivo, através do negativo, pois o pintor não abre formas na folha mas faz exactamente o contrário, fecha espaços com a tinta. Assim, descobre formas que sempre lá estiveram, ou outras, conforme o percurso do pincel. Tal modo de fazer é perfeitamente verificável, pois o desenho, feito a pincel, foi retocado com guache branco. Desconhecemos se com o tempo o papel amareleceu, pois hoje é possível notarem-se zonas negras, brancas e casca de ovo onde o papel ficou na sua tonalidade original. Esta utilização do guache branco é uma emenda da razão sobre a emoção e o acaso, de modo que o artista possa racionalmente corrigir a composição.

Descobrir formas que se encontravam já nas folhas, e dando-lhes novo sentido e organização, (quase sentido de correcção), foi também um modo de desenhar utilizado e explorado pelo surrealista Fernando de Azevedo. Em folhas de revistas já impressas espalhava tinta-da-china, cobrindo largas zonas do papel, eliminando o supérfluo, para deixar simplesmente alguns dos elementos impressos que ganhavam novo estatuto, postura e presença no desenho. Assim, segundo uma nova organização, Fernando de Azevedo cobria superfícies para descobrir formas

¹⁴ *Les Pierres*, Tinta-da-china e guache branco sobre papel, com 24 x 42 cm, assinado e datado de 72, Col. Galeria 111. Fotografia do autor.

ocultas, que, quando encontradas e compostas, eram convocadas para os seus desenhos surrealistas.¹⁵ Depois do *cadavre exquis* é interessante verificar que Escada se apropria de outro método surrealista, ou utilizado pelos surrealistas, para a elaboração dos seus trabalhos.

Se no desenho a tinta-da-china e guache branco sobre papel (41 x 29,5 cm), que apresentamos na fig.12-(2.5),¹⁶ a forma geral se encontra mais recortada, contrastando com o fundo, o interior não apresenta tanta procura plástica. O desenho em que a tinta-da-china inunda a folha, para destacar a forma do fundo totalmente negro, transmite algo de anatómico, sobretudo devido à forma e à sua aparente simetria, onde o observador se esforça por reconhecer quaisquer dos órgãos que surgem aos pares. O traçado empurra o leitor para tramas selvagens tigradas. Mas o que poderá ser a cabeça de um animal, perde a agressividade por se assemelhar a um boneco de pelúcia. A forma apresenta-se dissimétrica com um eixo vertical, sendo o contorno da forma vermiculado com pequenas pinceladas mais ou menos paralelas. No centro do desenho, o traçado negro engrossa, no entanto, nem todo o branco da folha é ocupado, existindo assim um equilíbrio de valores e de formas, devido ao apuramento do positivo e negativo. Também este desenho foi retocado com guache branco notando-se hoje as zonas do retoque, tornando-se uma mais valia para o nosso entendimento do fazer.

2.5.2 – As visitasões

É num óleo sobre tela de 1972, (33 x 55 cm), que podemos acompanhar na fig.13-(2.5),¹⁷ que Escada lança o que poderá ser entendido com a primeira “corda”.

¹⁵ Ver: Adelaide Ginga Tchen, *A Aventura Surrealista, O movimento em Portugal do casulo à transfiguração*, Edições Colibri, Lisboa, 2001

¹⁶ Sem título, tinta-da-china e guache branco sobre papel, assinado e datado 72. Col. Galeria 111. Fotografia do autor.

¹⁷ Sem título, óleo sobre tela, 33 x 55 cm, assinado e datado, Col. Manuel de Brito.

Com um provérbio africano como título: *L`esprit ne descendra pas sans la chanson*, Escada desenhou uma forma central enrolada sobre si própria, de cor clara sobre fundo escuro, deixando-a autonomamente tomar os valores cromáticos do deslizar do pincel. Associar uma linha de lápis a uma corda é extremamente simples, como em exemplos anteriores, no entanto, quando a linha engorda e ganha volume um só traço já não é suficiente. O traçado da corda resulta por vezes de pincelada larga, na periferia da forma, ou de pincelada mais estreita, dentro da própria forma. De modo a criar ilusão de volume e de enrolamento, o pintor expressa sobre as pequenas pinceladas anteriores ligeiras curvas paralelas, com a aparência de vírgulas, para nas grandes pinceladas surgirem largos traços diagonais de modo a exprimir os diversos troços de enrolamento. Este terá sido o primeiro de uma larga série de trabalhos que Escada desenvolveu na série das cordas.

No entanto nos trabalhos seguintes as cordas não se apresentam de modo explícito, ou de forma sempre igual. Disso são exemplo, assim como também do percurso do pintor dentro do tema cordas, dois desenhos onde o pintor espalha a tinta negra em jeito de fundo deixando nascer uma forma, que depois é composta com traçado de diversas espessuras. O primeiro um desenho de técnica mista sobre papel, (38 x 21 cm), que apresentamos na fig.14-(2.5)¹⁸ apresenta-se mais elaborado, sendo o segundo um óleo sobre tela (46 x 33,5 cm), que se vê na fig.15-(2.5)¹⁹ mais sintético, ambos se apresentam bastante similares em termos formais. Como se verifica em ambos os trabalhos os troços mais largos encontram-se praticamente num primeiro plano e os troços mais estreitos localizam-se em planos mais profundos. Por seu lado, os mais largos e próximos apresentam listas mais largas e mais espaçadas, enquanto os troços mais finos apresentam listas mais finas e menos espaçadas.

Um vasto somatório de concepções, que exprimem o aglomerar de interesses, ideias e preocupações do caminho artístico traçado por Escada,

¹⁸ Sem título, técnica mista sobre papel, 38 x 21 cm assinado e datado de 1972. Col. Dr. Carlos Castro Medeiros.

¹⁹ Sem título, óleo sobre tela, com 46 x 33,5 cm. Com o numero de inventário 83P1012, a obra pertencente à Colecção do Centro de Arte Moderna.

emergem num óleo sobre tela, (70 x 45 cm), que mostramos na fig.16-(2.5),²⁰ onde a construção da composição é conseguida por adição e subsequente destruição do traçado anterior. O pintor trabalhou certamente numa tela na qual procurava os seus altos níveis de satisfação, tendo, por camadas, riscado e anulado a camada inferior, por imposição de novo traçado sobre as camadas já riscadas. A cor encontra-se nas camadas inferiores, espreitando sob o traçado feito a branco, que parece querer apagar o que se encontrava por baixo. A zona do topo, bastante compartimentada, lembra ainda as antigas caligrafias simuladas, em que as formas se desenvolviam da esquerda para a direita, modificando-se e crescendo de dimensão, como se sofressem mutações e metamorfoses. No centro da obra, os compartimentos deixam de ser formados por linhas rectas e de serem minimamente ordenados, para se tornarem caóticos, formados por linhas curvas. O desenho, qual filigrana de traçado extra fino, resulta em cores frias, num exagerado rendilhado de entrecruzamento de linhas grossas e finas, onde as primeiras delimitam espaços e as segundas, ora em séries de paralelas, ora em séries de perpendiculares, funcionam como delineadoras de planos que ocultam os planos inferiores. Por fim, todo o desenho se encerra dentro duma moldura azul que potencializa o trabalho, isolando todo o frenesim de linhas, dando-lhe assim alguma calma e tranquilidade.

Christo,²¹ um dos artistas do KWY, de nacionalidade Búlgara, desenvolveu um trabalho de objectos embrulhados, proposta de redefinição do lugar da escultura. O seu trabalho de empacotamento de edifícios e monumentos públicos foi o passo seguinte, numa conquista de dimensões monumentais sucedendo-se a intervenção na paisagem. Escada como que mencionando os

²⁰ Sem título, óleo sobre tela, com aproximadamente 70 x 45 cm, assinada e datada, pertencente à Col. Galeria 111. Fotografia do autor. A pintura como se pode verificar na imagem encontra-se sobretudo no centro bastante estalada, comprovando as diversas camadas de tinta que lhe foram impostas.

²¹ Christo Javacheff (Bulgária, Gabrovo, 1935 -). Em 1951 ingressou na Academia de Belas Artes de Sofia onde fez os seus estudos. Em 1957 prolongou os estudos na Academia de Belas Artes de Viena e em 1958 parte para Paris onde conhece Lourdes Castro e René Bertholo tendo iniciado colaboração com o KWY. Cfr: Per Hovdenakk, *Christo - Complete Editions 1964-82* Munchen: Verlag Schellmann; Kluser; New York University Press, 1982. Ver também, Dominique Laporte, *Christo*, Paris: Art Press, Flammarion, 1985; New York Pantheon Books, 1986. Ver também, Marina Vazey, *Christo*, Rizzoli New-York, Ed. Poligrafia, S.A. 1990.

embrulhos do seu antigo colega de grupo, realiza um desenho a guache sobre papel (46 x 29 cm), com a mesma composição próxima das que utilizava nos seus ossos, como se verifica na fig.17-(2.5).²² Neste desenho o encobrimento das formas, e o subsequente balanço entre a figuração e a não figuração, é retomado em formas azuis e amarelas, que se perfilam sobre um fundo verde. O pintor sugere pelos seus perfis, animais, árvores, casas e outras formas não identificáveis, capazes de serem pormenores de um todo. Cada forma é embrulhada num casulo de fios que as enrolam e envolvem, quase transformando cada forma num novelo, tantas são as linhas utilizadas. As formas ficam reduzidas ao seu contorno, em cápsula de fios, como presas numa teia de aranha.

Mais próximo da figuração e de um processo narrativo, surge o desenho a guache sobre papel (20 x 21 cm), que apresentamos na fig.18-(2.5),²³ que se apresenta dividido em três. Sobre um fundo escuro, Escada representou no maior rectângulo da composição uma figura azul que, no que será um braço, segura uma corda que termina numa mão vermelha enrolada na mesma. Na nossa interpretação, lembra uma criança que lança um papagaio de papel. Essa mão entra por outra secção que contra balança com um rectângulo que apresenta uma figura reclinada em azul com três colunas e luz vinda da direita. Os diversos episódios da composição são divididos por um traçado amarelo largo deixando ainda um estreito friso escuro à volta dele. Será de referenciar a existência de um jogo infantil de perícia e manejo, em que com um cordel com as extremidades atadas ao passar por entre os dedos e as mãos, se consegue, com outro jogador, realizar figuras geométricas diversas, umas após as outras, na passagem sequência do cordel de um jogador para o outro. Do mesmo modo é interessante a simbólica associada às mãos atadas, mesmo quando ilustração da expressão: “estar de mãos atadas”, de querer e não poder fazer nada, que o pintor vai desenvolver mas de modo dissimulado.

Dentro dessa mesma temática apresentamos *As Nossas Cordas*, um desenho a guache sobre papel, (46 x 29 cm). Neste desenho que pode ser

²² Sem título, guache sobre papel, 46 x 29 cm, assinado e datado, 1972. Coleção Manuel de Brito.

²³ Sem título, guache sobre papel, aproximadamente 20 x 21 cm, assinado e datado Lx 72. Coleção Galeria Antiks. Fotografia do autor.

acompanhado na fig.19-(2.5),²⁴ a separação entre a figuração e a não figuração é extremamente ténue. O pintor representa uma figura masculina de cabeça baixa completamente enrolado em cordas grossas denominadas de amarras. Apesar de estarmos perante um trabalho figurativo, o pintor teve a preocupação de não incluir elementos facilmente reconhecíveis, tornando assim a leitura do trabalho mais inteligente. Se anteriormente, como figura metafórica eram só as mãos atadas, neste guache é a figura completa que se encontra atada. Na nossa interpretação, *as nossas cordas*, são os nossos preconceitos.

Olhando o desenho pelo ângulo da figuração, é interessante o confronto conseguido, pois os gomos dessas amarras são tão fortes que, por contraste, as pinceladas de luz parecem leves penas. A figura pode estar fisicamente presa, mas as penas elevam-lhe o espírito deixando-o voar. O pintor consegue assim um interessante jogo entre o leve e o pesado, o preso e o solto, entre valores antagónicos que coabitam dentro da composição alimentando as forças de tensão, e transportando assim o trabalho para um nível superior, mais complexo.

A personagem representada por Escada revela-se numa pose de passividade e aceitação do sofrimento, que comparamos à temática de *Ecce Homo*, (Eis o Homem). Nessa pintura da segunda metade do Séc. XV, que mostramos na fig.20-(2.5)²⁵ e da qual existem diversas versões, uma das quais está exposta no Museu Nacional de Arte Antiga, Cristo surge de cabeça baixa, de olhar encoberto na sombra do seu sudário, trespassado por uma forte coroa de espinhos, em que se destacam as mãos atadas por uma corda que também lhe envolve o pescoço em forma de forca. Nesta representação, a corda é um elemento de tensão, que apesar de não estar esticada induz essa possibilidade. A figura emerge dum fundo extremamente escuro que realça o branco ensanguentado da veste, resultando na mais expressiva e dramática representação de Cristo, a que Escada como católico não seria indiferente.

²⁴ *As Nossas Cordas*, guache sobre papel, com 46 x 29 cm, assinado e datado. Coleção Maria Nobre Franco. Fotografia do autor.

²⁵ *Ecce Homo*, anónimo do Séc. XV. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, n.º inv. 433. Fotografia do autor.

O mistério envolve o quadro, pois não se vêem olhos de Cristo, impossibilitando o observador de encarar a figura, que surge tapada e com uma corda ao pescoço que lhe ata as mãos, como se verifica na fig.21-(2.5),²⁶ mas ao não estar esticada como que reprime a respiração, tanto da figura como do observador, criando tensão, pois com o movimento da respiração a corda acompanha o movimento do torax e estica apertando o pescoço e dificultando essa mesma respiração.

Sabemos que Escada nutria grande admiração por esta pintura e que a mesma continha grande significado tanto para Escada como para Vieira da Silva, tendo o pintor reproduzido esta obra do Séc. XV, num quadro que lhe dedicou, e onde também a retratou, juntamente com as coisas de que ela mais gostava, e que apresentaremos mais à frente em capítulo próprio.

São diversos os factores que concorrem na elaboração do desenho *As Nossas Cordas*, parece-nos ser mais importante a ambiência e a dramatização que é transmitida pela luz adocicada, que em fonte do lado direito produz uma sombra própria do lado esquerdo e que evidencia sobretudo o volume do corpo amarrado. Assim, uma face da figura encontra-se iluminada e a outra na sombra, simbolizando a luz e as trevas, certamente o bem e o mal. A simbólica das cordas que literalmente amarram a figura não deixa espaço para qualquer tipo de expressão, tornando o sujeito amarrado como um objecto apenas capaz de ser contemplado, tal como as cordas em *Ecce Homo* que deixam Cristo vulnerável e passivo.

Combinando a mancha de *Ecce Homo* com as cordas e amarras usadas no guache *As Nossas Cordas*, Escada elabora um desenho que é a junção dos dois trabalhos. Como mostramos na fig.22-(2.5),²⁷ uma larga mancha de tinta-da-china deixou a forma identificada com o quadro quinhentista. Dentro desse branco, uma ligeira aguada em tons de cinzento percorre a forma deixando-a, após a secagem, com largos grafismos. Sobre eles dispõem-se pinceladas nervosas a tinta-da-china negra, no topo mais ligeiras para engrossarem na base, criando zonas ritmadas.

²⁶ Pormenor de *Ecce Homo*. Fotografia do autor.

²⁷ Sem título, tinta-da-china sobre papel, 41 x 29,5 cm, assinado e datado, pertence à Col. Galeria 111. Fotografia do autor.

Sem um caminho específico e rígido a percorrer, o pintor visitou diversos trabalhos de outros artistas refazendo temas em propostas pessoais nas quais incluía sempre a figuração das cordas. Escada continuava a praticar a uma figuração não comprometida com o real, nos limites do parecer e não ser ou do ser e não parecer. Não será de estranhar que emaranhados de cordas nos lembrem a representação do cérebro ou das circunvalações cerebrais, nos seus hemisférios, quando em representações circulares mais associadas à representação de cabeças como verificaremos mais adiante. Outras vezes, quando surgem soltas, remetem-nos para vísceras, órgãos de um interior, de um corpo, que se poderiam relacionar com os ossos do seu período anterior. Podemos neste momento dizer que Escada sempre representou o corpo. A assim ser, Escada sempre inventou e reinventou a representação do corpo, certamente o seu corpo. Ossos e sobretudo vértebras, capazes de sustentar a verticalidade humana, também com estreita ligação ao divino. A este propósito escreveu João Bénard da Costa: “A pintura de Escada foi-se fazendo carne, nos papéis montados em platex ou nos acrílicos voluminosos. Nela não cabiam mais diminutivos. Era o tempo dos olhares para dentro e por dentro de corpos abertos sobremaneira cerrados.”²⁸

No nosso texto relacionámos os “ossos” com a “Relíquia” dos Painéis de Nuno Gonçalves.²⁹ Neste momento parece-nos importante verificar as ligações entre a temática das “cordas” de Escada com o Painel do Arcebispo³⁰. Esta relação com os Painéis surgiu primeiro na exposição do grupo K.W.Y., em Lisboa, quando foram impressas algumas folhas com o sentido de publicitar a exposição, onde se reproduziam os Painéis de Nuno Gonçalves, em que as figuras apareciam com fotomontagens, tal como relata o pintor João Vieira: “Em 1960 o grupo KWY fez uma exposição em Lisboa; num folheto de propaganda para distribuir à porta da estação do Rossio fizemos reproduzir os célebres painéis com as nossas

²⁸ João Bénard da Costa, in “Escada: O cerco infinito”, *Público*, 25 de Abril 2003.

²⁹ Ver no presente trabalho Capítulo 2.3.3 – *Conchas, Pedrinhas, Pedacinhos de Ossos*.

³⁰ Ver: Fernando António Baptista Pereira, *Imagens e História de Devoção: espaço, tempo e narrativa na pintura Portuguesa do Renascimento, (1450, 1550)*, Dissertação de Doutoramento Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2002.

cabeças fotomontadas.”³¹ Nessa fotomontagem, que podemos ver na fig.23-(2.5), Escada é o segundo da esquerda na primeira fila.

Os Painéis sempre envolveram e despertaram controvérsia, tanto na sua disposição como na identificação das personagens. O grupo colocava de lado tais preocupações e questões da História e da Teoria da Arte, dando real interesse e atenção à pintura. No Painel do Arcebispo³² surge em primeiro plano um grande braçado de cordas, como se constata na fig.24-(2.5).³³

As cordas presentes nos Painéis, que consoante as teses ganham diferentes significados,³⁴ serviriam inicialmente como atributos para a identificação do Santo assim como das personagens.

A corda, para José Saraiva, é a lembrança do facto do corpo do Infante D. Fernando ter sido atado e preso pelos pés depois de morto, e pendurado nas ameias da fortaleza de Fez. Segundo Belard da Fonseca, seria a prisão de D. Jaime, depois da batalha de Alfarrobeira. Enquanto que para os defensores de S. Vicente as cordas remetem para o santo, pois este estivera preso antes de ser martirizado. Como somatório nas diversas teses, as cordas acabam sempre por representar prisão e cativo. Thereza de Castello Branco, defende estarem todos errados pois afirma partirem de uma falsa premissa. Na simbologia medieval a corda representava ligação e união, sendo os ferros, as cadeias, que simbolizavam o cativo. Afonso de Ornelas sugere a possibilidade das cordas representarem o desejo de união entre membros da família real, perante as dissidências constantes. Charles Sterling observa o facto de a corda se adaptar à acção do painel ao justificar a eficácia da sua protecção aos empreendimentos nacionais. Theresa Schedel justifica: «se estivermos face a um provérbio ilustrado, o molho de cordas poderia, por exemplo, ilustrar o provérbio bíblico “Uma corda de três voltas não é fácil de romper”. Mas no caso do braçado de cordas ser um “rebus”, temos de proceder à leitura dos diferentes elementos, como se faz neste tipo de adivinha!

³¹ João Vieira, catálogo da exposição *Imagens da Escrita*, Museu Nacional de Arte Antiga 1988

³² Painel do Arcebispo, Museu Nacional de Arte Antiga, com o número de inventário 1364, e as dimensões de alt. 206 x larg. 128,3 x esp. 2,3 cm.

³³ Pormenor do Painel do Arcebispo. Fotografia do autor.

³⁴ Sobre esta matéria ver: Theresa Schedel de Castello Branco, *Os Painéis de S. Vicente de Fora, As chaves do Mistério*, Quetzal Editores, Lisboa 1994, pg 79 a 94

Os elementos são dois, “a corda” e os “nós” e a leitura seria “Acorda-nos”, união força, tal como a corda enrolada indica.»³⁵

Por outro lado, e a par com outras teses, poderemos não olhar para as cordas mas para o seu interior vazio, para a forma desenhada pelo molho de cordas, que poderá ser entendido como um mapa de Portugal. Por um ou outro caminho, temos por um lado Portugal, atado e preso, por outro, o desejo de um Portugal unido. A união, em nosso entendimento será feita com nós e Escada também representou nós, não tendo ficado simplesmente pelas cordas.

Escada esteve diversos anos fora de Portugal e sempre nutriu pelo país um forte sentimento de saudade. O seu estar distante do país apresenta alguma paridade com o afastamento dos descobridores e navegadores de sabor manuelino. Escada não representou simplesmente a corda, enquanto uma corda qualquer, mas para além dela, como já referimos, representou a corda manuelina, uma corda carregada de sentimento, de portugalidade e nostalgia. Para além de ter representado também os nós, os atamentos e amarramentos que o prendiam, possivelmente ao seu país, como que a dizer que faltava cumprir-se Portugal. Os nós que representava não se tratavam de especialidades náuticas, do tipo falças ou laçadas, como nas representações do gótico atlântico. Escada representava simplesmente o tradicional e vulgar nó cego. A ideia de cegueira, ganha um valor de aperto invisual, contraído por olhar de frente para o sol de um Portugal amarrado que não consegue ver ao longe, incapaz de se projectar no futuro.

Escada, no seu pequeno quarto-atelier, tinha ao fundo do lado esquerdo, um poster editado pela Gulbenkian, *Génios, Filhos de Horus, Egipto, época Saíta* e postais vários. Ao centro da parede da janela, como cortina uma longa bandeira da Grã-Bretanha, apanhada junto à antiga Feira Internacional de Lisboa, na Praça das Indústrias. No lado direito, uma reprodução em fundo preto da janela do Convento de Cristo em Tomar.

³⁵ Theresa Schedel de Castelo Branco, *Os Painéis de S. Vicente de Fora, As Chaves do Mistério*, Quetzal Editores, Lisboa, 1994.

Essa reprodução não se encontrava ali por acaso. A janela do Convento de Cristo é toda ela ricamente circunscrita por cordas e nós usados na marinhagem, de elementos do contacto ultramarino, sugestões vegetalistas e orgânicas, assim como elementos marítimos e realistas convergindo para um evidente sentido épico por si só capaz de várias metáforas.³⁶ Confirmando a nossa afirmação, escreve João Teixeira que: “tinham-lhe oferecido um cartaz com a janela da sala do Capítulo do Convento de Cristo em Tomar que pendurou na parede do atelier, vindo a ver nele a imagem do Mito Português passando a representar o símbolo e inspiração das novas formas.”³⁷ Na realidade seria a janela do Convento de Cristo que forneceria a Escada a consciência e materialização da temática “cordas”.

Também o escultor Lagoa Henriques exprime opinião semelhante, acrescentando algo mais misterioso: “O José Escada aparecia com os seus cães, o Strof e o Gitane, o seu caderno de desenhos. Por vezes com um ou outro amigo. Memórias de Paris. A capela de Santo Amaro, a Torre de Belém, as cordas do manuelino que ele atava e desatava na tentativa sempre renovada de decifrar o enigma.”³⁸ Sublinhe-se a presença constante do seu caderno de desenhos, suporte do seu hábito de registo gráfico quotidiano.

Escada absorveu ou disponibilizou temáticas praticamente de todos os membros do KWY. Se de Christo o ponto de contacto se fez com as cordas e amarramentos, com Lourdes Castro trocou as sombras, com René Bertholo as repetições em planos, com João Vieira a atitude caligráfica.

Escada com as suas cordas visitou tanto trabalhos particulares de outros artistas, de que certamente gostava, mas também pintura de género adaptando sucessivamente as cordas às mais diversas situações. No nosso parecer o pintor a dado momento voltou-se para os seus trabalhos, fazendo com os seus trabalhos

³⁶ Esta gigantesca composição em pedra assenta sobre uma figura barbada, quase um atlante, esculpida rudemente, mas de grande presença e vigor, dando a ilusão de sustentar todo o conjunto da janela. De entre várias teorias, algumas apontam para ser este um auto-retrato do arquitecto Diogo de Arruda.

³⁷ Arq. João Teixeira, *in* catálogo da exposição *José Escada*, Galeria Antiks, Lisboa, de 27 de Março a 13 de Abril de 2003.

³⁸ Lagoa Henriques, catálogo da exposição *José Escada*, Galeria São Bento, Maio de 1989.

anteriores o que estava fazendo com obras de outros artistas, fazendo dos seus desenhos anteriores motivo de novos trabalhos.

Na sequência da temática das cordas revelamos um desenho a guache sobre papel, (41 x 29,5 cm), onde se pode ver uma sobreposição de formas e cores que se entrelaçam entre si como se possuíssem vida própria e que mostramos na fig.25-(2.5).³⁹ A tinta-da-china na periferia da folha envolve a forma e parece-nos que os paralelismos com a arte religiosa são uma possibilidade de interpretação. O contorno da forma sobre o fundo negro remete o observador para a representação da Virgem com o Menino nos ícones russos, como se mostra na fig.26-(2.5)⁴⁰. Não que a forma seja igual e decalcada, ou que o desenho possua alguma figuração reveladora de tal intenção, no entanto, a semelhança é notória.

A forma traçada por Escada encerra-se num largo cordão em azul com formas vermelhas ligeiramente simétricas. Dentro desse cordão, uma amálgama de cordas listadas multicores enroscam-se umas nas outras, longe de qualquer representação que possa direccionar o observador. A base da forma verifica-se mais pequena e mais estreita que o topo, apresentando-se mesmo como que abraçada, quase estrangulada pelo cordão limitador, tornando-se assim bastante fácil a comparação com os referidos ícones, onde a Virgem segura e abraça o Menino.

Com uma pintura mais diluída, Escada surpreende-nos com um desenho a óleo sobre papel (43 x 59 cm), numa forma multicolor de tons suaves, que emerge do já familiar fundo negro, como se verifica na fig.27-(2.5).⁴¹ Com este fundo de trevas o artista consegue transmitir uma atmosfera mística onde sobressai a forma. Algumas zonas parecem banhadas de uma estranha luz, numa serenidade conseguida pelas pinceladas negras em forma de vírgula, que sugerem a corda

³⁹ Sem título, guache ponta de feltro e tinta-da-china sobre papel, 41 x 29,5 cm, assinado e datado. Colecção Galeria 111. Fotografia do autor.

⁴⁰ Escola de Moscovo, Séc. XVI, *A Mãe de Deus*, 26 x 19,5 cm.

⁴¹ Sem título, óleo sobre papel montado em platex com 43 x 59 cm, assinado e datado de 1973. É possível reconhecer este trabalho nas paredes do atelier do artista, na imagem anterior. Colecção Galeria Antiks.

pairando no nada. Se em alguns desenhos estas pinceladas sugerem as nervuras da corda, neste caso elas são a corda, que ata e imobiliza a forma.

Quando contemplamos este desenho podemos reconhecer um *Agnus Dei*: O cordeiro de Deus atado e prestes a ser imolado para redenção dos pecados, como se vê na fig.28-(2.5).⁴² A cor amarelada e pálida da forma, a inação e consequente passividade, a composição e disposição sobre o suporte, são as pontes para esta comparação. Assim, um desenho não figurativo ganha contornos de representação de natureza-morta. E se toda a natureza-morta é metáfora, esta não-figuração é certamente uma representação dessa metáfora. Com toda a tradição da iconografia cristã baseada nas Escrituras, o cordeiro é proclamado como símbolo de Jesus Cristo, entregue como vítima no sacrifício da cruz em redenção da Humanidade.

Se encararmos este desenho como um ex-voto, podemos certamente esperar da parte do pintor a intenção da redenção dos seus pecados pessoais.

A Crucificação – segundo Veronese, que mostramos na fig.29-(2.5),⁴³ é uma interpretação de Escada de um outro tema religioso. O original de Paolo Caliari (Verona 1528, Veneza 1588), pode ser visto na fig.30-(2.5). Paolo Veronese, de Verona, donde o seu cognome ficou conhecido, foi o decorador de uma Veneza esplendorosa, no apogeu da riqueza e da glória, da qual foi o último de uma geração, não tendo continuadores imediatos. Veneza entraria em decadência, para só cento e cinquenta anos depois, Tiopolo, (Veneza, 1696; Madrid 1770) tomar a sua herança.⁴⁴

⁴² Josefã de Ayala, cerca de 1670-1680, óleo sobre tela, 44 x 53 cm. Inventário do Palácio Nacional da Ajuda, 1960, nº 612.

⁴³ *A Crucificação – segundo Veronese*, de 1974, acrílico sobre tela, 80 x 80 cm, que pertencia em 1980 à Col. Sophia de Mello Breyner.

⁴⁴ A partir de 1541, Paolo Caliari foi discípulo de um pintor de Verona, Antonio Badile, mas os seus grandes mestres foram Ticiano (Pieve di Cadone, 1477; Veneza, 1576) e Tintoretto (Veneza, 1518; Veneza, 1594), assim como os pintores emilianos, em particular Parmegiano. Em 1553, Paolo Caliari instala-se em Veneza e passará a usar o nome da sua terra natal. As suas criações não reflectem a agitação política e religiosa da época, pois elas encarnam a alegria de viver e o brilho das festas venezianas. Em 1555/56, Veronese recebe a sua primeira encomenda em Veneza: a decoração da sacristia e do tecto da igreja de San Sebastiano. Para tal, Veronese cria uma grande série de telas que representam vistas ousadas de baixo para cima e reduções de perspectivas realizadas com virtuosismo, onde o conteúdo dos seus quadros aparece geralmente subordinado á forma. Veronese deixou grandes marcas na História de Arte pois a sua magistral composição não foi só estudada por Rubens (Siegen, 1577; Antuérpia, 1640) e Tiepolo mas também por vastos

Faz sentido que Escada como católico se encontrasse familiarizado com a liturgia que mantém esta apropriação de metáfora em relação à eucaristia do corpo de Cristo: “Eis o Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo. (Ped 1, 19-20)”⁴⁵

2.5.3 – Em torno da cabeça

Prosseguindo na temática das cordas, o pintor inicia uma nova série em que introduz a representação sobretudo de cabeças e faces. No desenho a guache sobre papel, (27,5 x 40,5 cm), que mostramos na fig.31-(2.5),⁴⁶o pintor deixou surgir a forma dum fundo negro não como vazio ou buraco, mas como forma geradora de volume, que é melhor entendido devido à luz que recebe da fonte situada à direita. A forma reconhecível, entende-se arredondada como uma cabeça, não assentando em qualquer plano, para se destacar de um fundo monocromático azul. A textura gráfica aplicada na cabeça, volta a lembrar as circunvalações cerebrais, enquanto os vários círculos concêntricos, procuram as possíveis órbitas oculares, sublinhadas por leves pinceladas centrais que lembram pestanas. Esse único elemento, por ser exclusivo e central, também conduz o observador a reconhecer na forma um ciclope.⁴⁷ Perante a forma não objectiva, o observador tem diversos caminhos de descodificação abertos, sem que nenhum seja traçado com mais intensidade do que outro, de modo a que o leitor possa percorrer aqueles pelos quais se sente mais atraído, fixando primeiro a sua atenção numa parte do desenho e depois sobre outra, atribuindo a certo signo um significado e a outro signo um valor simbólico. Esta descodificação pessoal e esse percorrer de caminhos relaciona-se com a contemplação que é já uma forma de

pintores europeus do barroco. O seu tratamento da cor, antecipa já a pintura francesa do Séc. XIX, e Cézanne (Aix-en-Provence, 1839; Aix-en-Provence, 1906), encontra em Veronese o precursor da forma pura.

⁴⁵ Sobre este assunto veja-se Artur Goulart, *in*, “Da Natureza-Morta como Metáfora”, *O Impulso Alegórico*, edição *Ordem dos Médicos*, Lisboa, 1998.

⁴⁶ Sem título, guache sobre papel, 27,5 x 40,5 cm, assinado e datado. Coleção Galeria 111.

⁴⁷ Estes seres mitológicos gigantes possuíam um só olho no meio da testa. Podem-se distinguir os ciclopes em três espécies distintas: os ciclopes urânianos, filhos de Urano e de Geia, os ciclopes sicilianos que intervêm na *Odisseia*, e os ciclopes construtores. Ver: *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Pierre Grimal, Difel, 1992.

recriação, na medida em que o observador não fica passivo perante o desenho projectando-se na leitura que dele faz.

A cabeça é construída por diversos anéis e, por ser redonda, como um sólido de revolução, poderia ter sido gerada numa roda de oleiro, ideia que ganha força pelas cores usadas por Escada, sobretudo o azul e branco, como nos azulejos. Mas o pintor também acrescentou pinceladas de verde e de castanho claro, aproximando com o seu grafismo a peça de um gosto popular, projectando-se como representação de uma cerâmica. Mais uma vez, verificamos o interesse de Escada pelas metodologias construtivas do desenho, adaptando-as à sua realidade plástica. Como se sabe Eduardo Viana, interessou-se pelo artesanato nacional representando nas suas pinturas figuras de barro, bonecas de feira, violas e mantas regionais.

Escada admirava Eduardo Viana e Almada Negreiros e sentia que o seu trabalho era um prolongamento do trabalho desses pintores. No ano de 1979, em carta à Fundação Calouste Gulbenkian, Escada escreveu que a sua exposição desse ano⁴⁸ era uma prova de que, apesar de estar doente, continuava modestamente a tarefa que Viana e Almada exemplarmente realizaram.⁴⁹

Para Eduardo Viana, nos últimos anos da sua vida o mundo foi reduzido em termos de pintura, à natureza-morta, que aliás esteve sempre presente, em pequenos apontamentos, nas suas composições mais elaboradas, como no caso de paisagens, retratos ou de nus. Estas pequenas naturezas-mortas inclusas nos outros motivos funcionavam como “contraponto pictórico à descrição dos motivos”⁵⁰, como por exemplo “o requinte da imagem de D. Sebastião Pessanha,

⁴⁸ A exposição teve lugar na Galeria S. Mamede inaugurou no dia 27 de Junho de 1979. Os trabalhos expostos eram, segundo escreveu José Escada à Fundação Gulbenkian, uma forma de reconhecimento do pintor a essa mesma Fundação que o apoiou e subsidiou.

⁴⁹ Carta de José Escada datada de 22 de Junho de 1979, dirigida à Fundação Calouste Gulbenkian, Ex. Sr Dr. Artur Nobre Gusmão, registo nº 1513, arquivada na pasta processo referente ao subsídio atribuído ao pintor entre 1976 e 1979, Serviço de Belas Artes, Fundação Gulbenkian.

⁵⁰ Raquel Henriques da Silva, Catálogo da exposição *Eduardo Viana, 1881-1967*, de 5 de Março a 19 de Abril 1992, Fundação de Serralves, Secretaria de Estado da Cultura, p. 39.

de cerca de 1920, dissolve-se no ambiente, e este é feito de objectos bem marcados e decerto mais importantes que o retratado.”⁵¹

Nas suas primeiras telas do género, Viana oferece-nos na sua obra um carácter português utilizando os célebres e populares bonecos de barro coloridos. “Eduardo Viana coleccionou mil fantoches de feira, mil bonecos de romaria, e uma manhã de primavera, brincando com eles sobre um tapete, sentiu-os viver, moverem-se, rir, falar e ficou como uma criança enamorada dos seus brinquedos, amando-os mais que aos homens”.⁵² Estes bonecos de feira foram aqueles que mais tarde revelou ao casal Delaunay. Esta sua atitude, para com tais peças de artesanato popular, é idêntica à atitude dos cubistas quando utilizaram como referente para as suas pinturas, a arte africana.

Os cubistas, para além de outros objectos, também utilizaram violas como referente nas suas representações. Do mesmo modo Eduardo Viana utilizou tal instrumento, só que este convoca não uma viola qualquer, mas as violas minhotas, plenas de uma presença plástica, bastante pessoal e muito lusitana. Esta vertente da personalidade da sua pintura é aliás realçada através do seu virtuosismo técnico patente na posse total do ofício de pintor, onde o seu portuguesismo traduz a natureza de Portugal. «Natureza viva quando transpunha em pintura uma praia do Norte, um recanto de Sintra ou do Algarve, uma varina de Lisboa ou um cigano do Alentejo. É essa “vida” que o arrebatamento e a vibração das cores torna estonteante na pintura de Viana, transparece mesmo nas suas naturezas “mortas”. Aquela fruta, aquela loiça, aquela cadeira são ostensivamente “portuguesas”, não podem ser de outro sítio senão “de cá”. Se para as “retratar”, Viana apreendeu e digeriu formas estrangeiras, elas aparecem tão genuínas nos seus quadros que essa formação, que as internacionaliza, é mais de louvar do que censurar.»⁵³ Viana viveu sempre “fascinado por temas populares que haviam de encher as suas naturezas mortas – essas cabeças de burro em palha, ou as guitarras minhotas”⁵⁴

⁵¹ J.-A. França, *Eduardo Viana*, Ed Artis, Maio 1968. p. 11.

⁵² Diogo de Macedo, “Eduardo Viana a sua Pintura”, in *Revista Atlântida*, Nº- 48, p. 345, 347. 1920.

⁵³ António Lopes Ribeiro, “O Portuguesismo da Pintura de Eduardo Viana”, *Primeiro de Janeiro*, 3 de Junho de 1968, pg 10.

⁵⁴ Catálogo da exposição *Dos nossos 20 anos*. Galeria Nasoni, Porto: Março 1986.

que reaparecem tanto ao longo dos inúmeros esboços, a lápis ou em cartões com tinta, como das telas acabadas.

Quer Eduardo Viana, quer Escada, cada um à sua maneira e no seu tempo próprio, tiveram como objectivo contribuir para a criação de pintura portuguesa, ou melhor dizendo de temas portugueses numa linguagem contemporânea. Do mesmo modo, existe de certa forma uma identidade e um espírito interior que aproxima estes dois pintores de Lisboa, tendo ambos passado longos anos fora de Portugal, e por isso mesmo possuem uma maior e diferente compreensão do país.

Optando por vezes por imagens mais objectivas, Escada elabora uma cabeça de perfil, como mostramos na fig.32-(2.5).⁵⁵ Terá primeiro pintado o fundo a tinta-da-china, para depois com uma leve aguada, conseguida com o pincel mal lavado, reproduzir a forma do perfil enrolada até ao centro. O pincel ao largar as primeiras águas, reproduz um traço mais escuro sendo as ultimas mais claras e limpas, e mesmo seu traçado, não se mostra homogéneo, tendo mais tinta de um lado do que de outro, deixando um maior rasto de tinta no início do que no fim, que se mostra mais diluído. Com esta astúcia ou fruto do acaso, Escada conseguiu neste desenho uma fantástica subtilidade, que induz o observador numa enorme profundidade visual. Por cima destes traçados, o pintor introduziu pinceladas de azul, com diferenciados espaçamentos e diversas espessuras consonantes com o traçado do nível anterior. Apesar da aguada, a cabeça surge clara com uma grande profundidade interior, sobre um fundo negro e, mais uma vez, a referência à cerâmica encontra-se presente, pelas cores empregues, o azul e o branco.

A ideia de uma rede de túneis intercomunicantes e labirínticos continua também válida neste desenho. Mas sobre estas interpretações surge igualmente a representação da corda, que sobrepõe a ideia dos pensamentos atados. Acresce ainda que a semelhança com os azulejos monocromáticos indicia o leitor numa identificação nacional. Uma continuação de pesquisa de uma “imagem portuguesa” para a sua pintura.

⁵⁵ Sem título, tinta-da-china e guache sobre papel, assinado e datado. Col. Galeria 111. Fotografia do autor.

Nestes desenhos, a metodologia empregue por Escada é comparável à atitude de Picasso, quando o pintor espanhol previamente realizava esculturas, com diferentes materiais, tanto em barro como na junção de diferentes objectos, que depois tomava como modelo das suas pinturas.⁵⁶

Os perfis continuam a ser motivo nos seus desenhos, surgindo assim cabeças com dois perfis ou duas caras. Deste modo Escada prossegue com a exploração da simetria e do duplo perfil na temática das cordas à semelhança dos seus desenhos e colagens anteriores. Como já tivemos ocasião de ver anteriormente, na construção dos seus objectos, Escada, ao dobrar as cartolinas e sobre elas aplicar um corte, ao recortar nelas um perfil, obtém dois, quando desdobrados. E é essa cartolina aberta, a que correspondem esses dois perfis, que o pintor vai reproduzir num desenho a tinta-da-china sobre papel, (41 x 29,5 cm), como verificamos na fig.33-(2.5).⁵⁷ O pintor retoma o tema das cabeças e das cordas segundo o mesmo processo construtivo, resultando o duplo perfil numa forma única surgindo a parte central dos perfis, a zona comum que forma a cabeça, sem uma organização específica, ficando as cordas no contorno da figura.

Nestes desenhos não se trata de um recorte colado, mas de uma reprodução que é preenchida ao sabor da imaginação do pintor, sendo cada um dos lados da cabeça realizados autonomamente, dando espaço para uma não figuração dentro de uma figura, donde aquilo que julgamos serem os olhos poderem surgir em níveis diferentes, legitimando não uma, mas duas cabeças no mesmo desenho.

No desenho a tinta-da-china e guache sobre papel (42 x 32 cm), que se pode ver na fig.34-(2.5),⁵⁸ verifica-se que o perfil emerge do negro do fundo, sendo perceptíveis algumas pinceladas concêntricas de aguada de tinta-da-china, para a caracterização da forma. Assim, surgem mais delineados o pescoço, comum aos dois perfis, os queixos, as bocas, os narizes, os olhos e parte das

⁵⁶ Ver: Edward Quinn, *Picasso Y Sus Objectos*, Onlybook, S.L. Madrid 2002.

⁵⁷ Sem título, tinta-da-china e guache branco sobre papel, com 41 x 29,5 cm, assinado e datado, 1972. Colecção Galeria 111. Fotografia do autor.

⁵⁸ Sem título, tinta-da-china e guache sobre papel, com 42 x 32 cm, assinado e datado, 1972. Actualmente está colado sobre tela. Colecção Galeria Antiks.

testas. No entanto, estamos mais uma vez perante uma falsa simetria, pois os olhos não são iguais, nem as bocas nem os queixos, nem o grafismo interior, que no centro é comum às duas cabeças. Finas linhas paralelas percorrem o perfil interior da figura, como separação das pinceladas de aguada, sobre as quais o pintor interveio com pinceladas paralelas de tinta-da-china, que por vezes sugestionam as cordas, mas que no todo facilmente são comparadas ao resultado de alguma louça ou vasos de cerâmica branca desenhada a azul. Será de salientar a paridade de técnica de corda seca utilizada na pintura de azulejos.

Algumas zonas de maior concentração de tinta, obrigaram o pintor a uma correcção com guache branco, que com o passar do tempo se distanciou cromaticamente do amarelecido da folha.

Sabendo da devoção de Escada, facilmente se entende a interpretação bíblica ao *dar a outra face*. Após a representação de duas faces na mesma cabeça, o pintor recorre a figuras bicéfalas como se vê no desenho a tinta-da-china e guache sobre papel, (29,5 x 41 cm), que apresentamos na fig.35-(2.5),⁵⁹ onde Escada representa dois crânios de caprinos. Os dois crânios apresentam-se em aparente simetria, surgindo sobre um fundo negro. Neles, pinceladas de aguada da tinta-da-china, em cinzento, promovem algumas sombras, sobre as quais o pintor sobrepôs pinceladas de negro, que sofreram algumas correcções a guache branco. Ao desenho subsiste certo dramatismo provocado pela teatralidade dos crânios que ganham o valor de máscaras, tão longe que se encontram numa representação mais realista.

Na análise consequente dos desenhos, chegamos à conclusão que o pintor desenvolveu uma metodologia própria para a construção dos trabalhos desta fase. Sobre a folha branca, Escada escurecia o fundo a negro, deixando a forma no papel cru, para depois lhe introduzir as aguadas cinzentas, nas suas diversas nuances. Posteriormente, sobre os cinzentos soltava o seu pincel com negro puro da tinta-da-china para traçar as manchas ou as linhas paralelas em forma de virgulas de várias espessuras, que simulam as nervuras das cordas. A

⁵⁹ Sem título, tinta-da-china e guache sobre papel, com 29,5 x 41 cm, assinado e datado, Coleção Galeria 111. Fotografia do autor.

representação das cordas resulta do somatório de uma série de fases de metodologia da construção. É seguramente com este método que o pintor produziu os dois desenhos que seguidamente mostramos. No primeiro, que se pode acompanhar na fig.36-(2.5),⁶⁰ terá dado previamente o fundo negro, enquanto no segundo, fig.37-(2.5),⁶¹ realizou primeiro a forma para depois escurecer o fundo. No primeiro existe uma visão macroscópica, capaz de aumentar os elementos representados a tal nível que excedem o próprio suporte, para se deterem no fundo, uma barra negra paralela à periferia da folha. No segundo desenho, a representação da corda é toda abraçada pelo fundo negro que se adapta à forma em oito do molho da corda. A forma em oito, símbolo matemático do infinito é bastante similar com a “curva de Möbius”,⁶² forma que Escada virá a pintar mais tarde e de modo explícito. Também o símbolo da cobra que morde a sua própria cauda, imagem carregada de esoterismo, símbolo do constante retorno e recomeço do eterno ciclo.

Neste desenho o emaranhado de nós é eminente, mas curiosamente, nos desenhos de Escada as cordas não possuem pontas, dificultando o seu aperto. Como labirintos, estas cordas não possuem entradas nem saídas. As braçadas de cordas existem a meio caminho dos novelos, de traçados enrolados sobre si próprios, condicionando mas não apertando, regulando a forma sem a espremerem ou espartilharem.

Fazendo base nas experiências passadas, e usando a mesma metodologia que utiliza nos desenhos das cabeças, Escada introduz a cor na elaboração de alguns trabalhos, onde explora o tema que vinha desenvolvendo. Sobre um fundo negro monocromático, o pintor lançou uma forma orgânica similar a uma casca de mexilhão, ou uma folha de árvore, num traçado concêntrico, de várias voltas e de diversas nuanças, até um amontoado de pinceladas localizadas no centro. Em *A*

⁶⁰ Sem título, tinta-da-china sobre papel, assinado e datado, Coleção Galeria 111. Fotografia do autor.

⁶¹ Sem título, tinta-da-china sobre papel, Coleção Galeria 111. Fotografia do autor.

⁶² August Ferdinand Möbius, (Möebius), (Schulpforta 1790 – 1868, Leipzig). Matemático que criou uma fita bidimensional com um só lado. *A Curva de Möebius*, acrílico sobre tela de 1979, encontra-se no capítulo 2.7.

Folha, assim se intitula a pintura sobre tela, (24 x 33cm), certamente pelos tons de verde utilizados, pode ver-se na fig.38-(2.5).⁶³ Descobre-se uma pintura espessa e matérica em contraponto às aguadas anteriores, mas também algum gestualismo e dinamismo no tratamento das pinceladas, não apresentando estas qualquer direcção ou sentido como sugere a primeira circunvalação. Este resultado deve-se certamente ao grande número de telas que o pintor executou nesse mesmo dia, 24 de Agosto de 1973, data expressa em *A Folha* e em *Cerco Infinito*, óleo sobre tela, (22 x 35 cm), que mostramos na fig.39-(2.5),⁶⁴ e certamente de outras telas desaparecidas do atelier do Monte Estoril em 1975.⁶⁵

Em *Cerco Infinito*, de uma moldura a negro que preenche o espaço paralelamente à periferia do suporte, sobressai um traçado verde em pintura espessa para em largas diagonais se cruzar encobrindo o traçado anterior. O primeiro plano apresenta mais luz, sendo expressa por um verde mais claro, enquanto os segundos planos e os planos mais profundos, possuem cor mais escura. Os referidos traçados são cruzados por pinceladas gestuais: nos planos de luz, em vermelho e nas zonas de sombra, em azul. A notoriedade do trabalho reside na profundidade que consegue transmitir, através do jogo de luz e sombra conseguidos, aproximando-se de uma pintura em *trompe l'oeil*. O conjunto parece simétrico, mas para criar a dissimetria que Escada amplamente praticava, o lado direito possui mais verticais do que o lado esquerdo, contudo, não se encontra desequilibrado, pois uma larga diagonal ascendente contrabalança harmonizando a composição.

Voltando ao emprego de uma grelha, o pintor subdividiu uma tela (60 x 73 cm), em vinte compartimentos, com uma malha de verticais e horizontais, como

⁶³ *A Folha*, óleo sobre tela, 24 x 33 cm, assinado e datado de Monte Estoril, 24 de Agosto de 1973. Colecção Teresa Torres.

⁶⁴ *Cerco Infinito*, óleo sobre tela, 22 x 35 cm, assinado e datado de 24 de Agosto de 1973. Colecção Galeria Antiks.

⁶⁵ No capítulo 1.7, Fotobiografia, fig.33-F, pode ser vista uma fotografia do atelier do pintor onde são identificáveis alguns dos trabalhos apresentados. No entanto diversos dos trabalhos expostos ou desapareceram ou na realidade não existem pois o pintor por vezes pintava por cima de antigos trabalhos.

se verifica na fig.40-(2.5).⁶⁶ O pintor entrelaçou com curvas suaves e doces, fitas de cor, dizemos fitas pois estas não possuem luz ou sombra, de modo a sugerir volume, sendo geralmente monocromáticas. Neste trabalho, sente-se o sabor de alguns dos trabalhos da série dos ossos, tanto pela divisão da tela em diversas partes, como anteriormente acontecia, e que condicionam a composição na sua totalidade, como pelas formas conseguidas com o entrecruzamento das fitas, verdadeiras composições dentro da composição geral. Cada um dos compartimentos referidos é gerido por um eixo, invisível, que condiciona as diversas subcomposições dentro de cada compartimento em simetrias aparentes. Ocasionalmente, as fitas têm a capacidade de continuarem no compartimento vizinho, ou simplesmente passam por baixo deste para surgirem no compartimento seguinte, encontrando-se assim unidade na composição. Aparentemente com uma grande harmonia tonal de fundo é azul, no compartimento de maior dimensão, ao centro, surgem fitas em vermelho dissonante, mas que são acompanhadas por outras na cor complementar, verde amarelado, nos compartimentos mais pequenos e laterais, criando assim, num diálogo cromático previsível, picos de cor. Escada aplica ainda um traço preto, qual chumbo, que facilmente remeteria o observador para o universo dos vitrais se todo o trabalho fosse mais luminoso e transparente, assim como se todas as cores empregues se apresentassem com o mesmo timbre.

2.5.4 – De regresso à linha

Observamos agora uma série de desenhos que protagonizam um regresso à linha pura na obra de Escada. O pintor vai desenhar só com linha perfilando, em vários ensaios, elementos diversos. Tratam-se de desenhos foram realizados já em Portugal e que podemos datar entre 1973 e 1974. No primeiro desenho, feito a

⁶⁶ Sem título, óleo sobre tela, 60 x 73 cm, assinado e datado de 72/73 no verso. Col. Galeria 111. Fotografia do autor.

ponta de feltro sobre papel, (42x 58,5 cm), que podemos ver na fig.41-(2.5),⁶⁷ o pintor retoma a fórmula dos seus ossos apresentando um conjunto de catorze elementos, simples e sem volume delineados com segurança e bastante frescura. Na realidade, o motivo representado balança entre os ossos e as cordas, numa vivência ou ambivalência delicada, em que os dois temas lutam por uma primazia de representação.

No segundo desenho, com a mesma técnica e dimensões que o primeiro, e que mostramos na fig.42-(2.5),⁶⁸ a figuração humana é bastante notória: nove representações apresentam-se em poses diferenciadas, dispostas em três linhas e três colunas. Nas situações mais enroladas, mais íntimas ou embrionárias, a representação da figura humana aproxima-se da representação das cordas, pois o pintor segmentou a figura com diversos anéis, dificultando a leitura e a descodificação das figuras. Cada uma pode ser entendida como um projecto para vitral, pois as linhas dentro de cada figura nada lhes acrescentam, simplesmente a segmentam, tal como na técnica de vitral se linhas de chumbo se tratasse.

Um outro conjunto de desenhos, a pincel e tinta-da-china, são caracterizados pela sua simplicidade e pela capacidade de síntese. Assim podemos ver na fig.43-(2.5)⁶⁹, um desenho a tinta-da-china sobre papel vegetal, (29 x 38 cm). A utilização deste suporte não terá sido gratuita, conseguindo o pintor com alguma felicidade traçar o corpo da corda tirando partido de algumas transparências, podendo-se ver voltas e traçados em sobreposição de aguadas. As nervuras da corda foram traçadas de forma gestual solta, para permitir que a tinta se acumulasse de um dos lados da aguada, de modo a produzir um efeito de sombra e volume. No entanto devido às particularidades do papel vegetal, o excesso de tinta em algumas zonas tê-la-á feito escorrer. O pintor terá tirado o

⁶⁷ Sem título, desenho a ponta de feltro sobre papel, com 42 x 58,5 cm, assinado e datado de 6 de Abril de 1973. Colecção Galeria 111. Fotografia do autor.

⁶⁸ Sem título, desenho a ponta de feltro sobre papel, com 42 x 58,5 cm, assinado e datado de 6 de Abril de 1973. Colecção Galeria 111. Fotografia do autor.

⁶⁹ Sem título, desenho a tinta-da-china sobre papel vegetal com 29 x 38 cm. Colecção Miguel Arruda.

melhor partido deste acaso, conseguindo com esse embaraço um peso no desenho e na composição.⁷⁰

A atracção de Escada pelo papel vegetal enquadra-se no seu interesse pela luz, bem como pela sua investigação na área da luminosidade e transparências, a par de uma eventual preocupação na busca de uma luminosidade de carácter religioso.

Em três desenhos mais soltos, Escada esboça braçadas de cordas, de formas variadas, que se embaraçam sobre si próprias, como podemos verificar nas figuras 44, 45 e 46-(2.5).⁷¹ São desenhos a tinta-da-china sobre papel, (21 x 27,5cm), que se desenvolvem no prazer do fazer, que podem servir de exemplo para um sem número de composições. O pintor riscou uma série de linhas curvas e contra curvas paralelas, sempre encostadas, ou do centro para a periferia ou desta para o centro, mais ou menos afastadas, isto é, com maior ou menor afastamento, para depois ganharem expressão quando lhes impõe traços perpendiculares em forma de vírgula, mas mais densos.

⁷⁰ A propósito do accidental na arte, mais propriamente do accidental nos desenhos de Escada, remetemo-nos para uma descrição do escultor Carlos Amado, que se situa quando se encontravam numa noite de “boémia culta”, que era com Escada chamava aos serões passados no atelier, conversando, bebendo, desconversando, fumando, desenhando. Neste atelier existia um gato, o Nhó-Nhi, um enorme gato malhado a preto e branco absolutamente imóvel, como que posando. Sobre o animal caía o olhar atento de Escada, visivelmente deslumbrado com aquele mar sedoso de pelo branco coalhado de ilhas negras. Dando sequência à boémia culta, Escada propôs-se ao registo. Desenhava numa folha de papel branco, a pincel e tinta da china, fazendo surgir manchas como emoções. No topo da página percebia-se já a cabeça do bicho: duas manchas redondas e negras abriam-se em oblíqua para dar o branco dos olhos, encimados por dois triângulos de vértices muito agudos, as orelhas. O resto do branco da folha aguardava pacientemente o impulso poético, tradução do olhar apaixonado de Escada que pressupunha o resto do corpo do gato. Segundo Carlos Amado um processo de desenho: “Do Real ao Imaginário.” Estava o pintor digerindo o referente, de gesto suspenso e olhar cravado no gato, quando da ponta do pincel cai na folha do desenho um gordo pingo de tinta. Fez-se um pesado silêncio e Escada, com a perplexidade estampada no rosto, deixou transparecer que aquele borrão negro estava completamente a despropósito no propósito do desenho. Subitamente, Escada com aquele jeito nervoso de desenhar mesmo o perfil mais sereno, mergulhou o pincel no borrão e deformando-o, formando-o, afeiçoando-o à cabeça de um peixe, um carapau, e fazendo escorrer na vertical o excesso de tinta, desenhou uma espinha descarnada, como se um gato esfomeado por ali tivesse passado. Conclui Carlos Amado que “o desenho como unidade formal recompôs-se. Aconteceu. Do Imaginário ao Real”. Carlos Amado, catálogo de exposição *José Escada*, Galeria de São Bento, Maio de 1989.

⁷¹ Sem título, tinta-da-china sobre papel, 21 x 27,5 cm, assinados e datados de 1973. Colecção Galeria 111.

Desenvolvendo uma nova variação dentro do mesmo tema, reunimos três desenhos datados do mesmo dia, 10 de Abril de 1974, o que nos dá uma ideia de seriado. No primeiro, que se apresenta mais simplificado, e que podemos ver na fig.47-(2.5),⁷² o pintor desenhou, a caneta de feltro negra sobre papel, (21 x 29 cm), várias linhas curvas que agregadas entre si geram superfícies planas. Ao longo das formas, Escada vai segmenta-las em vários anéis com vermelho amarelo e laranja. Nem todas as formas estão preenchidas com as virgulas coloridas, ficando o observador na dúvida de algumas formas serem fundo, espaços vazios entre as formas, ou formas não preenchidas, criando-se assim um possível jogo visual de reconhecimento da figura–fundo.

No desenho seguinte, acrílico sobre papel, (21,5 x 29 cm), que pode ver fig.48-(2.5),⁷³ este jogo já não é perceptível pois o pintor preencheu todas as formas que criou: três laçadas de cordas independentes e um conjunto de formas lembrando amibas ou gotas de mercúrio dispõem-se sobre o suporte sem organização específica, espelhando o gosto e o gesto, o prazer do fazer e a acção mecânica do desenho. Ao contrário da obra anterior, as formas já não se apresentam planas, tendo sido representadas com zonas iluminadas e sombra própria, representando assim volumes, intensificados pelas linhas paralelas e curvas que o pintor depois aplicou, tendo cada corda sua cor, verde, violeta e vermelha, e as formas amarelos e vermelhos. Alguns traços, tal como as linhas de contorno das formas, foram suavizados por uma velatura, de modo a harmonizar o conjunto com o suporte, reduzindo a vibração de valores mais elevados.

Na composição mais elaborada, o terceiro desenho em acrílico sobre papel, (21,5 x 29 cm), representa vários volumes de diversas formas curvas, com luz e sombra, que se destacam dum fundo ligeiramente escurecido como se mostra na fig.49-(2.5).⁷⁴ As formas da periferia são seccionadas a laranja enquanto as formas

⁷² Sem título, caneta de feltro sobre papel, 21 x 29 cm, assinado e datado de 10 de Abril de 1974. Colecção Galeria Antiks.

⁷³ Sem título, acrílico sobre papel, 21,5 x 29 cm, assinado e datado de 10 de Abril de 1974. Colecção Galeria Antiks.

⁷⁴ Sem título, acrílico sobre papel, 21,5 x 29 cm, assinado e datado de 10 de Abril de 1974. Colecção Galeria Antiks.

centrais são seccionadas a vermelho, mas ambas com segmentos de recta e não com as curvas que aproximavam a leitura de cordas.

Observa-se nestes desenhos a preocupação em permanecer num território entre a figuração e a abstracção, sem criar laços ou compromissos visuais, apesar de, em certo modo, Escada tender para uma representação mais próxima do real. Já em series anteriores, como por exemplo nos ossos, o pintor aproxima-se e afasta-se, da representação real, permanecendo todavia dentro do universo das suas formas doces e arredondadas, tal como nesta serie, riscando ao sabor da caneta. Do acaso desta operação surgem contornos que mais tarde preenche com sombreado de linhas azuis e vermelhas, onde se observa que as formas perdem o seu character indeterminado para ganharem um novo significado. A génese destas obras segue um caminho mecânico, partindo de uns traços indeterminados que podiam sugerir objectos concretos, aos quais o pintor logo se afasta e acrescenta traços indeterminados conferindo-lhes a natureza de cordame. Acreditamos que Escada procurava uma alternativa à dialéctica entre figuração e abstracção.

Em outro desenho a caneta de feltro sobre papel, (29 x 50 cm), que mostramos na fig.50-(2.5),⁷⁵ Escada continua com o seu processo de construção na representação de cordas, mas criando uma forma mais consistente e compacta, onde a forma quase ocupa todo o suporte, sendo circunscrita por uma corda grossa, separada dos limites do suporte por uma ligeira moldura a negro, donde emerge a forma compacta com algum sombreado capaz de sugerir tubagens ou mangueiras. Sobre estes tubos, finas linhas de cor vermelha, sobressaem de intervalos riscados a azul, em jeito de apontamento. As formas assim conseguidas, assumem um papel sensual ao se enroscarem umas nas outras e se interenvolverem, como num novelo, neste desenho de um só compartimento.

⁷⁵ Sem título, caneta de feltro sobre papel, com 29 x 50 cm, assinado e datado de 74.

2.5.5 – Novelos

Os entrelaçados tem significados vários e seduziram pintores, como Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer.⁷⁶ Para estes dois artistas, os entrelaçados apresentam-se como exercícios de desenho rigoroso, de extremo rendilhado, num jogo de planos que se inscreve no esforço pela reconstituição da unidade perdida. O entrelaçado é uma espécie de forma simbólica de toda a procura de Da Vinci que pode ser comparado com um baptistério, com o seu plano octogonal e os seus desenvolvimentos em múltiplos de oito e representa o lugar da iluminação e da transfiguração, o ponto central de onde a visão do homem abrange na sua totalidade e unidade o sistema do universo e descobre os seus segredos, e onde a ordem sublime da natureza se lhe revela na sua construção harmoniosa. Já para Dürer, os entrelaçados eram um elemento de curiosidade intelectual, de beleza plástica e de mistério que correspondia às suas próprias inquietações e às suas próprias aspirações.⁷⁷

Os entrelaçados de Escada facilmente se relacionam com os trabalhos de nós e entrelaçados de Leonardo⁷⁸. O interesse de Leonardo por este tema ornamental de nós e entrançados deriva dos “*ludi geometrici*” iniciados por Luca Pacioli, (1445-1517)⁷⁹

Giorgio Vasari, (1511-1574), recordava que Leonardo perdia imenso tempo a desenhar grupos de cordas feitas com ordem resultando numa estampa difícil e muito bela em redondo, no meio da qual se encontrava “*Leonardus Vinci Accademia*”, como se mostra nas figuras 51, 52, 53, 54, 55 e 56-(2.5).⁸⁰

Uma pequena série de desenhos a linha, realizados a caneta, estabelecem alguma semelhança com os trabalhos entrelaçados de Leonardo da Vinci. No

⁷⁶ Os dois artistas foram contemporâneos: Leonardo Da Vinci, (1452-1519). Albrecht Dürer, (1471-1528).

⁷⁷ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, in *Dicionário de Símbolos*, Edições Teorema, 1982.pg. 286

⁷⁸ Cfr: AAVV, *L’Ambrosiana e Leonardo*, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milano, Interlinea Edizioni, 1998.

⁷⁹ Leonardo realizou as ilustrações para o livro de Luca Paciloi *De divina proportione*. Ver: Luca Pacioli, *La divine Proportion*, Trad. Juan Calatrava, Edições Akal, S.A. Madrid, 1991.

⁸⁰ AAVV, *L’Ambrosiana e Leonardo*, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milano, Interlinea Edizioni, 1998, pp 140, 141.

primeiro desenho, um imenso emaranhado de tubagens, como se mostra na fig.57-(2.5),⁸¹ surge distribuído no suporte, neste caso um guardanapo de papel, (18 x 18 cm). Todo o conjunto está dentro de um quadrado e dum círculo que se evidenciam na composição. É conhecida a importância dada por Leonardo a estas formas geométricas, e a esta mesma disposição, do círculo dentro do quadrado.

As cordas, tubos ou mangueiras, apresentam diversos diâmetros, independentemente de estarem representados mais próximos ou mais afastados, relacionando mais uma grande abundância de elementos que em perfeita desordem se amontoam para coexistirem no suporte, resultando num enorme entrelaçado. Neste desenho, o formato do guardanapo é acompanhado por uma corda que contém as restantes cordas.

No desenho a caneta sobre papel, (23 x 33 cm), datado de 2 de Agosto de 74, que mostramos na fig.58-(2.5),⁸² as cordas apresentam-se livres e juntas, não submetidas a uma forma que as contenha, mostrando volumes conseguidos através do intenso tracejado, que o artista repete no fundo. A totalidade da composição aproxima-se de um novelo de cordas em que os nós, estrangulamentos, estão eminentes.

Na sequência destes desenhos, Escada introduz a luz com nova premissa no desenho a caneta sobre papel, (17,5 x 18,5 cm), que apresentamos na fig.59-(2.5).⁸³ A composição ganha volume destacando-se em algumas zonas do fundo que recebeu o mesmo tratamento que as cordas representadas. Munida de grande leveza visual, a composição, já de si labiríntica, torna-se lúdica, permitindo o deleite do leitor ao ser percorrida pelo olhar. Verifica-se que neste desenho o artista se afasta do aglomerado informe ou disforme de cordas, para lhes conferir

⁸¹ Sem título, caneta sobre guardanapo de papel, aprox. 18 x 18 cm, assinado e datado. Col. Galeria Antiks. Fotografia do autor. Poderá existir outro desenho igual, com passagem de tinta a outra folha, pois o guardanapo parece ter sido desfolhado, isto é, o guardanapo é constituído por diversas folhas que foram separadas, tornando-se bastante frágil, tendo o artista com a mesma tinta realizado dois desenhos.

⁸² Sem título, tinta-da-china sobre papel, 23 x 33 cm. Assinado e datado de 2-8-74. Col. Galeria Antiks

⁸³ Sem título, Caneta de feltro sobre papel, 17,5 x 18,5 cm. Assinado e datado de 74. Col. Particular.

uma forma, certamente conseguida ao sabor do traçado, mas já distante do natural novo.

Prosseguindo com entrelaçados, Escada realiza um desenho a lápis sobre papel, (13 x 20 cm), que intitulou de *S. Jerónimo*, em que uma corda se envolve sobre si própria, como se constata na fig.60-(2.5).⁸⁴ Se em alguns desenhos anteriores o artista pouco caracterizava as formas como cordas, neste desenho não existem quaisquer dúvidas.

Segundo a iconografia religiosa este Santo é representado a ler as escrituras, sendo por isso considerado o patrono dos estudantes. O seu nome romano é tido como Eusebius Hieronymus Sophronius.⁸⁵ Terá nascido em Strido, Dalmácia, cerca de 341. Foi baptizado no ano de 366 e em 370 foi feito monge na Aquileia. No ano de 374 tornou-se eremita perto de Antioquia, tendo sido ordenado em 379. Morreu em 420, em Belém, tendo as suas relíquias sido transladadas para Roma. Os seus emblemas são o leão e o chapéu de cardeal.⁸⁶

⁸⁴ *S. Jerónimo*, esferográfica sobre papel, 13 x 20 cm de 1978. Pertencia em 1980 à mãe do artista D^a. Maria Adriana Escada.

⁸⁵ Elizabeth Hallam, *Os Santos*, Livros e Livros, Outubro de 1998.

⁸⁶ Existem muitas contradições na vida e carácter de S. Jerónimo. Foi criado em Strido, na Dalmácia, por pais que eram cristãos devotos mas só foi baptizado depois dos 18 anos o que não era habitual. Foi ordenado padre mas acreditava que a sua verdadeira vocação era a de monge ou eremita, pois embora fosse amado pelos seus amigos e seguidores era também irritado e conflituoso, sarcástico e injurioso, e tratava aqueles que se opunham aos seus pontos de vista com relevante desprezo. A paixão de toda a sua vida foram os clássicos, e aos 30 anos já tinha estudado latim e grego em Roma, e viajado por Itália, Gália e Dalmácia, antes de ter abraçado por completo o cristianismo. Ao decidir tornar-se monge em 370 estabeleceu-se em Aquileia, perto de Veneza, com um grupo de amigos; no entanto a comunidade durou pouco e em 374, tornou-se eremita na Terra Santa, num deserto perto de Antioquia. Aí aprendeu hebraico com um rabi, para poder ler as Escrituras na sua língua original e, quando com alguma relutância aceitou ser ordenado, estudou com S. Gregório de Nazianzo, um dos grandes Doutores da Igreja Grega, em Constantinopla. Tendo voltado para Roma em 382, foi feito secretário do Papa S. Dâmaso que o encarregou de escrever o texto da bíblia em latim vulgar, texto actualmente conhecido como Vulgata, tarefa em que ocupou os 22 anos seguintes. A profundidade e amplitude de conhecimentos necessários e a diligência que esse trabalho exigiu, são o motivo pelo qual é o padroeiro dos estudantes. Na execução de tal tarefa tornou-se o líder de um grupo de mulheres que ele instruiu ao catolicismo, tendo por isso sido alvo de boatos acerca das suas relações com St^a Paula, uma das suas seguidoras Paula, a padroeira das viúvas, nasceu em Roma em 347 e morreu em Belém em 404, tendo ficado viúva quando tinha 32 anos. O seu marido era um senador Romano que quando morreu a deixou com 5 filhos. No seu período de dor foi ajudada por Jerónimo, (que mais tarde escreveu a sua biografia) e por Marcela, que era a dona da casa onde se encontravam o grupo de mulheres, entre elas Paula, para serem instruídas por Jerónimo. Muito embora os romanos tenham ficado bem impressionados com a sua honestidade e santidade, a sua estada em Roma não durou muito, pois havia quem não gostasse de Jerónimo pelo seu sarcasmo e irascibilidade, pois a muitos parecia-lhes que, ao advogar energeticamente o celibato diminuía a honra que eles sentiam ser devida ao

A forma que a corda ou cordel toma ao se enrolar sobre si própria e a capacidade de gerar por si um novelo, em que cada volta de corda se aperta e aconchega, gerando um conjunto que se auto alimenta, desenvolveu em Escada um fascínio que teve como resultado a representação de *O Novelo*, desenho a grafite sobre papel, (18,5 x 12,5 cm), que mostramos na fig.61-(2.5).⁸⁷ O conjunto ressalta de um fundo negro que se harmoniza com as zonas menos iluminadas e mais profundas do enredo. Em certa circunstância, *O Novelo* poderá ser interpretado como um casulo, no qual o artista se refugia como lagarta por tempo indeterminado, construindo cordas sobre cordas, até encontrar um novo caminho plástico.

O resultado certamente que agradou ao pintor tendo este assumindo uma vez mais a representação realista de cordas. Em *O Novelo*, parece existir uma relação com um referente real, dirigindo-se a atenção do artista para fios de lã grossa.

A assim ser Escada realizou um desenho a lápis de cor sobre papel, (13 x 20 cm), onde as cordas ou lãs foram representadas com grande realismo, conseguindo através da intensidade luminica transmitir grande profundidade ao desenho. As cordas representadas, quanto mais próximas do observador, mais largas e luminosas se encontram. Em contrapartida quanto mais afastadas, mais estreitas e escuras, seguindo os princípios do desenho perspéctico. Planos de cordas sucessivos iniciam-se com a representação perto da verdadeira grandeza e

matrimónio, e os pagãos sentiam-se ofendidos pela áspera condenação que lhes fazia. Em 385, Jerónimo regressou à Terra Santa e, com Paula e sua filha Eustóquia, que o tinham seguido e estabeleceu-se em Belém, onde fundou uma comunidade de monges e freiras. Passou o resto da sua vida a ensinar, a estudar e a escrever. Paula morreu em 404 e, depois do saque de Roma em 410, o retiro de Jerónimo foi perturbado pelos refugiados da cidade e por ataques de Hunos, tendo sido também perseguido pelos pelagianos, uma seita cristã herética, que molestava os seus seguidores e ateava fogo aos mosteiros. Jerónimo foi o estudioso mais erudito do seu tempo, e um dos quatro grandes Doutores da Igreja, tendo falecido com 79 anos foi enterrado na Igreja da Natividade, em Belém, ao lado de Paula e de sua filha Eustóquia. Os quatro Doutores da Igreja do Ocidente são: Ambrósio, 339-397; Jerónimo, 341-420, Agostinho, 354-430; e Gregório, 540-604. (os quatro Doutores da Igreja do Oriente são: Atanásio, Basílio de Casareia, Gregório Nazianzo e João Crisóstomo.).

⁸⁷ *O Novelo*, grafite sobre papel, com 18,5 x 12,5 cm, assinado e datado. Em 1980 pertencia à Coleção da mãe do artista, Maria Adriana Escada.

ocupam a totalidade do suporte, permitindo ao leitor imaginar que estas se prolongam mesmo para além da folha de papel. Neste desenho que mostramos na fig.62-(2.5),⁸⁸ as cordas ou lãs sobrepostas com ligeiras curvaturas, descansam umas sobre as outras sem qualquer tipo de tensão. As lãs não pertencem todas ao mesmo novelo, tendo umas os torcidos azuis e outras os torcidos vermelhos. Relacionando-nos uma vez mais com a hipótese de Escada ter sempre pintado o corpo, nestas cordas de riscado, umas em azul outras em vermelho, facilmente se encontra a comparação com a representação do sistema circulatório composto de veias e artérias, sendo que essas representações se servem destas cores, azul e vermelho, para a necessária distinção. Apesar das cordas ou lãs não apresentarem tensão, é um desenho que não se mostra frouxo, antes pelo contrário, tem a capacidade e a força de exprimir uma certa calma e serenidade, muito embora não existia rigidez nas cordas.

Continuando a sua investigação em torno das lãs e novelos, o pintor traça sobre um fundo azul, bastante manchado e com diversas nuances, linhas finas noutro azul, para sobre estas traçar uma série de linhas brancas, que entretanto seccionou, ou com pequenos traços vermelhos, ou com traços azuis, como se verifica na fig.63-(2.5).⁸⁹ Se anteriormente o pintor optou por uma representação de lãs em curva e sem tensão, neste, as lãs são rectas e atravessam o suporte de lado a lado como uma teia de aranha, sugestão sublinhada pelo próprio título do desenho, *A Armadilha*. As lãs traçam sucessivos planos, criando como o uma rede em profundidade, que é sugerida pela gradação luminica.

O leitor é suggestionado pela presença duma estrela de cinco pontas, tal é a disposição do traçado das cordas que neste desenho se encontram esticadas. O significado das estrelas é variado, mas sublinhamos sobretudo a sua qualidade de fonte de luz. São elas que atravessam a escuridão, iluminando as trevas. São elas que atravessam a profundidade do desenho para próximo do leitor se tornarem armadilhas.

⁸⁸ *Os Cabos*, lápis de cor e esférogáfica sobre papel, 13 x 20 cm, assinado e datado a branco. Colecção Carlos Amado. Fotografia pelo autor.

⁸⁹ *A Armadilha*, guache sobre papel, 12 x 16,5 cm, assinado e datado de 1977. Em 1980 pertencia à Colecção da mãe do artista D^a. Maria Adriana Escada.

A estrela de cinco pontas, é um símbolo do microcosmos humano.⁹⁰ A estrela também representa o anjo caído, pois para o Antigo Testamento as estrelas obedeciam à vontade de Deus e por vezes anunciavam-na, demonstrando que as estrelas não são criaturas totalmente inanimadas, pois um anjo vela sobre cada uma delas, conseguindo-se ver na estrela o símbolo do anjo. O Apocalipse fala de estrelas caídas do céu como se fala de anjos caídos. No desenho de Escada podemos reconhecer diversas estrelas sobrepostas, constituídas pelas diversas cordas que vão dar origem à estrela mais próxima, reconhecendo a semelhança com o visionário do Apocalipse, que quando fala das sete estrelas que Cristo tem na mão direita está, sem dúvida, a referir-se aos sete planetas e às sete igrejas, que estão à frente dos destinos humanos.

Em outro desenho a lápis de cor sobre papel, (42 x 30 cm), Escada representa uma paisagem marítima, com um céu riscado de azul e verde, e com a linha do horizonte feita de mar, em riscados horizontais. No centro Escada dispõe pedaços de cordas que no conjunto resultam num pénis circunscrito e amarrado, pela representação de cordas, como se vê na fig.64-(2.5).⁹¹ Na base da folha, a sugerir os testículos, estão duas curvas em semi-círculo, que se confundem com duas bóias marítimas de socorros a náufragos, devido ao efeito branco e vermelho. Dentro do corpo do pénis, mais uma vez surge o duplo perfil, constituído por cordas, representam duas caras, face a face, que quase se beijam, comungando do mesmo olho, partilhando o mesmo olhar. Os dois tem o mesmo ponto de vista e compartilham o mesmo horizonte. No topo da forma, separada do corpo por uma fina linha, estendida entre dois pontos, os dois perfis como que se afastam e desmontam, fazendo então com que as cordas formem um coração.

O desenho possui uma óbvia mas extraordinária carga erótica e transmite uma forte sensação de verdade e transparência, suportada seguramente por ter sido executado sobre uma folha de papel vegetal.

⁹⁰ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *in Dicionário de Símbolos*, Edições Teorema, 1982.

⁹¹ Sem título, lápis de cor e grafite sobre papel vegetal com 42 x 30 cm assinado e datado de 1976. Coleção Carlos Amado.

Certamente no final de 1976, na época natalícia, Escada representou aquilo a que chamou de *Árvore de Natal*, num desenho a guache sobre papel, (13 x 20 cm), que podemos encontrar na fig.65-(2.5).⁹² Uma grande forma central fechada e aparentemente simétrica tenta passar despercebida num conjunto excessivo de traçados, do plano inferior. O suporte foi seccionado em diversos compartimentos, tanto verticais como horizontais, dentro dos quais o pintor riscou, em traçados mais ou menos estanques e independentes, linhas curvas e linhas rectas, que se sucedem em paralelas de ritmo frenético, ao mesmo tempo que circunferências com traçados concêntricos são seccionadas por traçados também paralelos, para que outra série de circunferências se perfile ao sabor das formas. A ideia de noite e de nocturno encontra-se no traçado a branco sobre fundo negro, conseguindo assim o artista transmitir a ideia de luz, na representação de uma das iluminações de natal.

Um desenho a caneta de feltro sobre papel, (18 x 16,5cm), pleno de profundidade de campo, que se encontra na fig.66-(2.5),⁹³ representa um conjunto de cordas que se apresentam sem volume, ficando as cordas com a expressão de fitas. Neste desenho poderíamos situar o observador dentro de um novelo, tal é o envolvimento conseguido, pois o desenho desenvolve-se até à periferia do suporte. Distinguem-se as cordas mais próximas das mais distantes pela espessura e dimensão empregue, sendo as mais longínquas paralelas entre si, resultantes dum envolvimento sequencial, conseguindo assim caracterizar a envolvente dentro do novelo.

Em fase de apontamento e de estudo, apresentamos seis esboços de Escada realizados a lápis, em papel de dimensões variáveis, datáveis de 1975 ou 1976, realizados no atelier do escultor Carlos Amado. Os desenhos não se encontram assinados nem estão acabados, mas exprimem a procura e o ensaio de soluções plásticas nos caminhos traçados por Escada. Assim, no desenho que apresentamos

⁹² *Árvore de Natal*, guache sobre papel, 13 x 20 cm, assinado e datado de 1976, pertencente à Colecção Carlos Amado.

⁹³ Sem título, caneta de feltro sobre papel, com 18 x 16,5 cm, assinado e datado de 27 de Maio 1977.

na fig.67-(2.5),⁹⁴ de diversos riscos e apontamentos sobressai um entrançado em que o pintor ensaia alguns nós nos cruzamentos das linhas. Os nós, elementos inerentes às cordas, nunca foram assumidos em desenhos acabados de Escada. Associados à noção de fixação num determinado estado, ou de condensação, os nós parecer ter sido aceites por Escada, um artista que se encontrou sempre em constante mutação. Demonstrando-se difíceis de desatar, os nós relacionam-se com o fado, materializando os enredos da fatalidade, sendo um elemento de constrangimento. Essas prisões certamente que não satisfaziam o artista, no entanto, a necessidade de experimentação levou ao seu desenvolvimento, pois em desenhos mais explícitos, como o patente na fig.68-(2.5),⁹⁵ os nós surgem riscados e ensombrados por cargas de grafite. Apesar deste gestualismo, envolto em forte descarga emocional, isso revela um artista sensível capaz de harmonizar o cheio e o vazio, assim como o claro e o escuro. É notável como num simples esboço o artista consegue extrair toda a potencialidade da grafite através da mancha e das suas diversas tonalidades.

Estes esboços ou ensaios inacabados são importantes para a compreensão da construção dos seus desenhos. Verifica-se que o artista iniciava a construção plástica a partir do centro da folha com um envolvimento embaraçado de voltas e contra voltas, colocando-lhes logo as nervuras torcidas como se vê na fig.69-(2.5).⁹⁶ Desse centro, saem para a esquerda baixa linhas paralelas que vão ao encontro de pequenas curvas que, se o trabalho continuasse seriam voltas anteriores no desenho, para as linhas paralelas serem passagens posteriores dessa mesma corda, mas essas cordas posteriores ainda não ostentam as referidas nervuras torcidas. Do mesmo modo, as passagens de cordas posteriores, na direita alta, apresentam logo desde o início, sem contorno, certas nuances de cinzento que projectam essas cordas para planos posteriores, criando assim a ilusão de volume e de perspectiva. Entende-se com este sistema de construção plástica um grande prazer no fazer, um modo de deixar que o desenho se desenvolva por si

⁹⁴ Sem título, grafite sobre papel, 59 x 42 cm. Col Carlos Amado. Fotografia do autor.

⁹⁵ Sem título, grafite sobre papel 42 x 30 cm. Col. Carlos Amado. Fotografia do autor.

⁹⁶ Sem título, grafite sobre papel, 21x 30 cm. A folha encontra-se desenhada nas duas faces. Col. Carlos Amado, Fotografia do autor.

próprio, em pequenas etapas constituídas por séries de voltas e nós, sem que o artista se encontre preso a rígidas formas de composição, não se vislumbrando preocupação por parte do pintor com todas as voltas da corda no traçado original; essas seriam dadas pelo acaso, cada nova volta ou nova série de voltas, pode redireccionar o desenho em qualquer sentido. O que ressalta é que o artista se preocupa logo desde o início do lançamento do primeiro traçado, com a representação. Poderia lançar toda a composição do desenho, sabendo como ela iria terminar e, só numa segunda fase caracterizar os traços paralelos como cordas. Mas assim não é, pois logo de início caracteriza os traços como cordas, mesmo não sabendo como irá terminar o desenho.

Numa etapa posterior, as linhas paralelas já não ostentam as nervuras torcidas das cordas, orientando-se desta vez em torno dum mastro ou tronco vertical, situado à direita do desenho, como se verifica na fig.70-(2.5).⁹⁷ De certo modo, a representação assemelha-se a um cesto de vime, ou a um momento da sua construção. Existe como que um entrelaçar de verticais e horizontais que criam um plano e que se enrolam em torno de troços mais grossos, enquanto nas pontas, na zona superior do desenho, os vimes encaracolam-se sobre si próprios.

Noutra interpretação ou ponto de vista podemos também ser observadores dentro de um novelo ainda por preencher, ou mesmo, mais uma vez, lagartas na criação do seu próprio casulo.

Mas também não se será de estranhar se o observador entender este desenho como o desenvolvimento prosseguido de uma esfera armilar, pois se as cordas pertencem a um universo náutico, também a esfera armilar se inclui dentro dos aprestos marítimos. De salientar, como já referimos, que parte do universo das cordas de Escada assenta na observação da decoração do Manuelino, sendo a esfera armilar símbolo de viagens e descobertas que neste caso nos conduz noutras viagens em um mundo imaginário, dada a forma que a espécie de esfera representa. É a esfera, abóbada celeste de um outro mundo, em que são traçadas

⁹⁷ Sem título, grafite sobre papel 59 x 42 cm, não datado nem assinado. Col. Carlos Amado. Fotografia do autor.

viagens, carreiras e percursos imaginários, como que entendendo a vida em outros planetas, assentes em vidas paralelas.

As preocupações e questões que se apoderaram de Escada levaram-no a deixar expressas nos seus desenhos mensagens escritas. Dois desses desenhos nos quais o pintor escreveu algumas frases são exemplo do quanto o pintor acreditava no poder do desenho, por um lado, como factor divulgador dessas mesmas preocupações, por outro como pleno confessionário. Com o aviso de que *Big Brother vous regarde*, o pintor traçou uma simples laçada com duas longas pontas, fig.71-(2.5).⁹⁸ A ideia inerente ao livro de ficção de George Orwell, permite a interpretação do controle dos indivíduos através da laçada e a sua manipulação através das longas pontas das cordas.⁹⁹

⁹⁸ *Big Brother vous regarde*, lápis de cera sobre papel, 59 x 42 cm, não datado nem assinado. Col Carlos Amado. Fotografia do autor.

⁹⁹ Orwell era de origem inglesa e faleceu em 1950. Para lutar contra o fascismo e o nacional-socialismo, abraçou a causa comunista, no entanto desencantado com a faceta stalinista dedicou os últimos anos da sua vida a denunciar o comunismo stalinista, tendo publicado nos anos de 1945 e 1949, dois livros com bastante projecção, que contribuíram para o avivamento do feroz debate entre democratas e comunistas, discussão que dividiu o mundo na época da guerra fria. Um dos seus livros intitula-se *Animal Farm* e o outro simplesmente *1984*, no qual apareceu o omnipresente Grande Irmão, o *Big Brother*. Nesse último livro, o cidadão Winston Smith tem o intento de se rebelar contra o todo poderoso sistema em que vivia, no entanto não foi bem sucedido tendo fracassado rotundamente. Foi preso, torturado e reciclado por um programa de recondicionamento com uma lavagem cerebral, tendo Winston Smith voltado a ser um servo da ordem totalitária. O Grande Irmão, tudo vê tudo sabe e tudo prevê. É o senhor invisível de uma máquina política totalitária que move guerra ao mundo e aos poucos opositores. Possui o controle das comunicações e telecomunicações, fazendo da televisão omnipresente o seu poderoso olho policial, tudo controlando, segundo as suas vontades. Como lema do regime: *Big Brother is Watching You*, nada lhe escapa. Sempre presente, através de um aparelho de televisão obrigatoriamente ligado, sem alternativa de programas é por meio do tubo óptico que controla os cidadãos rebaixados a servos obedientes. Orwell era tal como Escada um independente de esquerda. O escritor assim como bastantes intelectuais da sua época, seguia atentamente as modificações que se estavam a operar na Europa com as ascensões de Hitler, Mussolini e de Franco. Nunca foi um militante comunista, no entanto considerava-se um companheiro de viagem da causa. Em Dezembro de 1936 apresentou-se em Espanha como voluntário para deter o golpe dereitista do General Franco. Em Maio de 1937 foi ferido na garganta quando lutava ao lado dos milicianos de esquerda, mas por não ser militante foi considerado um fora da lei pelos comunistas espanhóis obedientes a Moscovo. Quando estava em Barcelona em recuperação dos ferimentos, em Junho de 1937, assistiu a prisões e fuzilamentos, com vista á liquidação do *POUM, Partido Obrero de Unificacion Marxista*, do qual fazia parte uma milícia pró-trotskista que foi colocada na ilegalidade pelos comunistas espanhóis, supervisionados pelas forças fieis a Stalin. O escritor assistiu ás batalhas de rua travadas entre socialistas e comunistas, contra os anarquistas e integrantes do *POUM*, tendo esses testemunhos ficado registados nas páginas do seu *Hornage to Catalonia*.

A ideia expressa no desenho de Escada certamente que já habitava a sua cabeça desde os tempos de França, pois o original de Orwell é escrito em inglês e o desenho tem a curiosidade de estar escrito em francês, certamente a edição a que teve acesso.

O último desenho recolhido em que Escada representa uma corda será: *Para onde vamos, de onde vimos, o que somos?*, fig.72-(2.5).¹⁰⁰ Trata-se de um desenho que possui o carácter de ensaio para um trabalho com maior envergadura, dada a profundidade das questões colocadas, e o pouco desenvolvimento que o desenho adquiriu. As questões expostas são a razão do desenho, onde uma corda central se enrola em forma de ponto de interrogação gigante, em equilíbrio sobre a cabeça de um malabarista, que em cada mão sustem mais dois pontos de interrogação formados pelas frases que dão título ao desenho. Para transmitir profundidade de campo o artista desenhou simplesmente a linha azul várias formas fechadas como nuvens. No centro do desenho um malabarista de fraque e chapéu, assim como o ambiente surrealizante, facilmente conduzem o observador para o universo de Magritte, em que figuras de chapéu de coco e de costas para o observador habitam espaços estranhos.

¹⁰⁰ *Para onde vamos, de onde vimos, o que somos?*, pastel de óleo sobre papel, 30 x 21 cm. Assinado e datado de 2 de Maio de 1980. Col. Galeria São Bento.

2.6 – Sobreposições e fragmentos

2.6.1 - O método construtivo

O formalismo vasarelyano promoveu trabalhos de leituras equívocas, ilusórias e lúdicas. Esses foram os elementos existentes em Vasarely¹ captados e assimilados por Escada. O leitor, ao observar a obra, entra num jogo onde se vêem as formas aproximarem-se ou afastarem-se, definirem-se ou dissolverem-se acenderem-se ou apagarem-se. Este jogo visual ilusório já utilizado em temas anteriores por Escada toma agora novo significado.

A pintura de Vasarely ganhou lugar especial entre os abstractos geométricos de Paris, construindo-se de modo vigoroso e sensível, evoluindo para experiências mais dinâmicas e criando um novo conceito de *trompe-l'oeil*. Este termo “definiu-se na arte de Vasarely e dos seus seguidores em função das formas que o são ou não são, e que são estas ou aquelas, numa alternativa de varias leituras sucessivas e só coexistentes na sua totalidade ideal.”²

Escada conhecia a obra de Vasarely dos tempos de Paris e podemos ainda acrescentar que a contemporaneidade dos seus trabalhos também foi conhecida em Portugal, onde Vasarely expôs pela primeira vez na Galeria Quadrum, em Março e Abril de 1974, um conjunto de três telas e uma colecção de serigrafias.

Acreditamos que o pintor português se interessava sobretudo pelas formas que são e não são, numa ambivalência de valores, transpondo para a obra um somatório das leituras possíveis.

Quando se inventaria e analisa os trabalhos desenvolvidos por Escada, será sempre mais fácil de referir os temas mais conhecidos ou mais comuns como os Ossos ou as Cordas, anteriormente tratados, enquanto outros temas menos

¹ Victor Vasarely, (Pecs, 1908 – 1997, Paris), Apesar de nascido na Hungria, possuía a nacionalidade francesa, tendo em 1965 sido nomeado Cavaleiro da Ordem das Artes e Letras pelo Ministro francês dos assuntos culturais. Em 1970 foi condecorado com a Legião de Honra. Para se dedicar à pintura, abandonou um curso de medicina e ingressou na Bauhaus de Budapeste. Em 1930, fixou-se em Paris realizando trabalhos de decoração e de publicidade tendo em 1944 integrado a Galeria Denise René.

² J.-A. França, *Vasarely*, texto do catálogo da exposição de Galeria Quadrum, Março Abril 1974.

divulgados tomam o papel de secundários, ou simplesmente não são referenciados. Esse é o caso de uma série de obras que o pintor desenvolveu e que se podem agrupar sobre um só tema, devido não só seu aspecto formal, mas também ao seu valor conceptual, e sobretudo ao seu processo construtivo.

Neste grupo de trabalhos, o artista quase sistematicamente parte do centro do suporte, onde representa uma forma, para depois a repetir nas diversas áreas circundantes. Assim, tal como múltiplas sombras, resultado de diversas fontes de luz, surgem formas similares circundando a forma central. Existe um tema central, que alastra pelo suporte sendo repetido, de modo comparável, com o resultado de uma pedra ao cair num lago, que produz uma série de pequenas ondas, circunferências concêntricas que irradiam do centro formando uma pequena ondulação. Verificamos que em certos trabalhos o artista parte de um dos cantos do suporte ou mesmo de um dos lados e assim se propõe ocupar todo o suporte.

Na evolução do tema em cada desenho a situação é análoga à que Escada utilizou nas suas simetrias dos ossos, ou dos objectos. Mas enquanto essas simetrias possuem um eixo central repetindo a imagem em extremos opostos como um espelho, nesta série de desenhos o espelho encontra-se em paralelo com a figura, isto é, noutro plano paralelo à representação, repetindo-a igual ao modelo, em diversas situações, construindo composições em que sugere sobreposições. O resultado na composição final é como se o artista fosse depositando folhas de desenhos, sobre folhas de desenhos, em que o desenho é quase sempre o mesmo. No resultado final, esse desenho aproxima-se vindo do fundo do suporte e das periferias até ao centro. Continua-se verificando a relação do artista com a repetição diferente, pois em cada desenho Escada repete parcelas ou fragmentos do modelo inicial para desse modo conseguir a composição.

As imagens são planas como cartas de jogar e, assim, o jogo é assumido registando o lançamento de cartas de um baralho, que se sobrepõem até à última carta central.

Mas se no aspecto anterior a situação é similar com as simetrias, e se as simetrias se demonstraram dissimetrias ou mesmo simetrias aparentes, também nesta série as repetições apresentam algumas diferenças, por vezes ligeiras e

subtis, por vezes diferenças mais evidentes. No entanto, a noção de repetição está patente, se não na globalidade, na repetição de fragmentos, em que as partes fazem o todo, sendo a soma das partes superior ao todo.

Quando nos detemos na observação dos trabalhos de Escada, estamos cientes que a criação desses trabalhos não será uma mera operação simétrica da sua contemplação activa. Escada desenvolveu as capacidades de despertar e de provocar a memorização selectiva do espectador, repetindo imagens ou parte delas, para alcançarmos o todo. A produção artística de Escada assenta numa forma próxima da experiência científica, enquanto resultado da construção de diversas hipóteses, e resulta também de um desenvolvimento complexo no tempo, de experiências acumuladas, de uma trajetória, de uma sequência de evoluções. No entanto, acreditamos que o pintor não possuía uma estratégia artística apesar do seu projecto plástico.

Nesta série, consideramos como primeiro trabalho um acrílico datado de 1969, que mostramos na fig.1-(2.6).³ Numa tela em azul, branco e amarelo, o motivo primeiro e inteiro é central, desenvolvendo-se de forma igual para os quatro lados do suporte, sem chegar à periferia, que se encontra pintada de negro e que lhe serve de moldura. Esse mesmo negro, em diálogo com diversas formas em molduras brancas, cria com elas um efeito perspectivo que transmite uma enorme profundidade à composição. Esta profundidade ilusória é ainda acentuada, pois o motivo central encerra diversas, no caso cinco, formas ondulatórias a branco, dispostas em perspectiva.

Mas se por vezes entendemos a composição com profundidade, noutras ocasiões parece-nos possuir relevo. Com a percepção exclusivista, e a ambiguidade de contorno, sentimos o desenho de modo lúdico, permitindo que a composição oscile entre a profundidade e o relevo e a sobreposição dos planos caracterizados pela cor.

As formas desenhadas, são idênticas às que o pintor utilizava nos seus objectos, resultantes de um gestualismo próprio, dominadas pelo seu vocabulário, prosseguindo em torno do motivo central, multiplicando-se. Constituem traços

³ Sem título, acrílico sobre tela, 30 x 21,5 cm datado e assinado 69.

característicos do sistema das formas e tornam visíveis a sua subjectividade. A composição poderia alastrar-se e continuar caso o suporte fosse maior, demonstrando que não foi estruturada de modo a ficar confinada aos planos do suporte.

A estreita paleta de cor empregue é a mesma que a utilizada na maioria da azulejaria nacional,⁴ difundindo assim a mesma ambiência. As cores e as formas utilizadas, permitem um sentimento veraneante. Ao centro, um sol luminoso que tudo ilumina. O amarelo escaldante das areias, que contrasta com o azul frio das águas profundas do oceano. As ondas do mar, na parte superior do quadro são as que se avistam ao longe, umas seguindo as outras, para na parte inferior, se desfazerem em espuma na base do quadro, numa sequência ritmada de traçados ondulatórios.

Escada continuou a série de trabalhos em que a composição final é fruto de um desenho ou motivo primeiro, projecção do primeiro pensamento do pintor. Num acrílico sobre tela, que mostramos na fig.2-(2.6),⁵ o pintor criou um motivo, um oito azul delineado a preto com pequenos bigodes a verde, disposto dentro de um rectângulo, que se desloca para a parte superior da composição. É a partir desse motivo que vai desenvolver novos rectângulos que espreitam por baixo do primeiro. No entanto, apesar do motivo apresentado nesses novos rectângulos ser o mesmo, ele sofre pequenas alterações tal como se se tratasse do registo de momentos ou etapas de uma metamorfose. Os rectângulos com os motivos

⁴ Em Portugal a azulejaria adquiriu extraordinária importância. Importado o gosto da Andaluzia no Séc. XV, só no Séc. XVI, se estabeleceu definitivamente em Portugal, com prováveis ceramistas flamengos instalados em Lisboa a ensinarem a técnica da pintura sobre azulejo liso. Durante o Séc. XVII, enraíza-se a decoração com azulejo revestindo-se Igrejas, Palácios e Jardins. Por volta de 1660-70, introduzem-se em Portugal os azulejos fabricados na Holanda, os quais por sua vez apresentam a influência cromática oriental, monocromáticos em azul, apesar de através das diversas diluições, se obterem gradações de cor. Desenvolveram-se em grandes painéis e em variadas cores. Após o terramoto de Lisboa de 1755, o azulejo é convocado para a reconstrução da cidade, recuperando-se o monocromatismo com vista a uma rápida reconstrução com destaque para a Fabrica do Rato. Até ao Séc. XIX a produção de azulejo difunde-se mas cai profundamente quando em 1808 a corte se transfere para o Brasil, para renascer quase cinquenta anos depois com clientela brasileira, transformando-se de produto artesanal em produção industrial. No Séc. XX só na terceira década é que artistas retomam a tradição do azulejo português com destaque para Jorge Barradas, Querumbim Lapa e Manuel Cargaleiro entre outros. Ver: Reynaldo dos Santos, *O Azulejo em Portugal*, Editorial Sul, Lisboa, 1957. e Luísa Arruda, "Azulejaria do Século XX", in *Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, Circulo de Leitores.

⁵ Sem título, acrílico sobre tela, 30 x 21,5 cm assinado e datado de 69.

entendem-se como sobrepostos, não atingindo a periferia do suporte, que em cor negra sustem a composição de tons azuis.

Se o motivo inteiro é ponto de partida para o pintor, que através dele desenvolve todo o quadro, ele toma carácter de ponto de chegada para o observador, porque os rectângulos que contêm os motivos que se julgam primeiros encontram-se encobertos por novos rectângulos com motivos similares, dos quais só se vêem pequenas partes.

A obra é conseguida com múltiplas repetições e fragmentos do tema. Neste grupo de trabalhos, as composições são harmoniosamente conduzidas numa série de pequenos quadros, como parcelas sobrepostas, onde cada nova camada fornece pistas para o entendimento do eventual motivo que se encontraria sob as diversas camadas de referências. A cada etapa da obra, o pintor torna-se espectador exigente atento à ressonância de cada toque da composição. O primeiro motivo torna-se esboço para que as novas figurações derivem dele. O segundo serve de trampolim para um terceiro, numa busca constante de formas. De certo modo, é colocada à prova a coerência lógica de integração racional, de ajustamento do olho com o raciocínio, isto é, do fazer com o pensar. Na realidade, são cópias, ou melhor fragmentos de cópias de um original, onde a repetição diferente parece ser uma das preocupações do pintor.

No guache sobre papel que apresentamos na fig.3-(2.6),⁶ Escada quase que retorna formalmente aos seus ossos. As divisões do suporte que o pintor utilizava nesta época caracterizam-se por deixar ao centro porções maiores, para junto das margens, especialmente no topo e na base, dividir o suporte em pequenas porções. Após esta divisão, o pintor com um verde escuro faz surgir formas, que toma como base, introduzindo sobre estas uma outra cor, um verde mais claro. A composição assenta na repetição de elementos sobre um fundo previamente estruturado, já que o pintor não figura nem representa os seus ossos, ou cordas, sem fazer uso excessivo das simetrias.

⁶ Sem título, guache sobre papel, 35 x 20 cm assinado e datado de 71. Colecção Galeria 111.

Um acrílico de 1971, intitulado *O Musgo*, apresenta uma paleta de cores harmoniosa, mas que nada tem a ver com o título, se entendermos o musgo como verde, restando-nos para o entendimento do título as formas orgânicas, como se verifica na fig.4-(2.6).⁷ Nesta obra, não podemos falar, em termos de composição, de sobreposições, no entanto, o trabalho desenvolve-se também com base na repetição, mas dentro de um traçado em torno de uma base central em forma de arena. Nove linhas verticais dividem a tela em dez faixas do topo à base, que por sua vez são cortadas por linhas curvas, côncavas e convexas. Assim, surgem porções de tela que são preenchidas com formas orgânicas de cor plana. As verticais citadas não são equidistantes, sendo mais próximas entre si nas laterais e mais afastadas no centro, proporcionando assim uma maior área de trabalho, logo, mais complexa ao centro, em contraste com as variadas porções mais minuciosas nas periferias. *O Musgo* é o exemplo da pedra lançada no lago que promove uma ondulação e uma quase repetição cíclica de ondas, registada em parcelas repetidas de desenho. Na tela, a repetição não é a das referidas formas orgânicas, mas uma repetição da situação compositiva onde cada porção de tela é invadida pelas cores. As formas, nas quais por vezes se podem encontrar linhas de contorno, não são pintadas mas coloridas, demarcando uma superfície ou área. Surge-nos a ideia da marcação territorial. Podemos estar perante um mapa ou planificação terrestre, dadas as semelhanças das cores usadas, os azuis parecendo querer representar os mares e oceanos, enquanto os amarelos e os ocres indicam os continentes e ilhas. As separações, linhas que surgem na composição do topo à base, são então entendidas como trópicos e meridianos. Se entendermos o equador não como uma linha mas como um plano que corta o globo em dois hemisférios, o trabalho facilmente se descola da sua apresentação plana para ganhar uma dimensão e profundidade não perceptível ao primeiro olhar. O observador fica delicadamente perto do globo que se apresenta numa infinita transparência.

A ideia da representação do cosmos, de planetas ou de galácticas, ou tão somente do globo terrestre, parece-nos estar fortemente presente no óleo e guache

⁷ *O Musgo*, acrílico sobre tela, 81 x 105 cm, de 1971. Coleção Caixa Geral de Depósitos, nº de inventário AHQ1417.

sobre tela, (32,5 x 45,5 cm), intitulado *En Pensant à Chartres*, que podemos ver na fig.5-(2.6).⁸ Sobre um fundo negro, que remete facilmente o observador para a infinidade do universo, surgem círculos multicoloridos de variados tamanhos. O suporte foi dividido em vários rectângulos paralelos à margem, sendo os do centro de maiores proporções já que suportam círculos também maiores, no entanto, as divisões muito subtilmente se fazem sentir, dado não existirem linhas separadoras e dada a uniformidade negra do fundo. E se no centro os círculos são maiores, nas periferias do suporte, com porções de tela mais pequenas, surgem círculos mais pequenos. Os círculos, que parecem não ter ordem de apresentação, permitem que numa segunda leitura nos apercebamos que estão dispostos em simetria dentro de cada porção de tela, mas mais uma vez quando falamos de simetria falamos de simetria aparente ou dissimetria, onde os eixos tanto são verticais como horizontais. A variação de diâmetros dos círculos faz com que estes, sendo maiores ou menores, estejam mais próximos ou mais afastados, criando assim, mais uma vez, a ilusão de se estar sob uma abobada celeste. Mas na periferia do suporte, as dimensões dos círculos são de tal modo reduzidas, encontrando-se perto do salpico, que no seu conjunto multicolor remetem o observador para a representação dum fogo de artifício, tal é a explosão de cor. Esta hipótese assenta em que este tipo de espectáculo pirotécnico tem lugar à noite, daí o fundo negro, e geralmente os efeitos visuais dos pontos de luz, são simétricos ou dão essa ilusão ao observador.

Também não podemos excluir a hipótese mais provável, a da relação desta obra com a cidade francesa de Chartres. Esta cidade do centro oeste da França, possui uma catedral conhecida pela excelência dos seus vitrais do século XIII. As primeiras catedrais góticas francesas iniciaram a sua construção nos finais do século XII. A Catedral de Chartres⁹ foi erigida no lugar da velha catedral românica, incendiada em 1193, tendo sido construída entre 1194 e 1290.

⁸ *En Pensant à Chartres*, óleo e guache sobre tela, 32,5 x 45,5 cm, assinado e datado de 71. Colecção Galeria 111. No início dos anos 80 foi reproduzido em cartão de Boas-Festas Natalícias da Galeria 111.

⁹ A catedral é composta por 5 naves, medindo 134 x 46 m e uma altura de 36,5 m na nave central. Possui duas torres uma de 106 m e outra de 115 m. A fachada está dividida por cornijas horizontais em três pisos: a da base onde se abrem três portões ricamente decorados por frisos e

Na obra de Escada, as cores dos círculos sobressaem do fundo negro carregadas que estão de luz. A obra reconhece-se enquanto interpretação da catedral e dos vitrais, resultado de uma memória e de uma interpretação, onde o artista não pretendeu reproduzir fielmente as representações dos vitrais, mas o seu espírito e a sua força, simplificada em pequenos círculos de cor e luz, representação das rosáceas e por sua vez símbolo de Maria e de Jesus.

Com uma leitura facilitada, devido aos poucos elementos em composição, o guache sobre papel (42 x 53 cm), que mostramos na fig.6-(2.6),¹⁰ oferece um esquema simplificado do método construtivo destes trabalhos. Numa porção de suporte central o pintor desenhou uma forma, que é lançada com uma só mancha negra, que o artista sublinhou com um contorno a vermelho. Esta forma, que pensamos ser uma figura humana sentada, gesticulando de pernas traçadas, sugere ter sido desenhada no que seria uma folha branca, assente noutra que seria maior num plano imediatamente inferior. Esta segunda folha assenta no que seria uma terceira maior e mais ampla. É como se uma folha A4, se sobrepusse numa folha A3 e esta por sua vez numa folha A2. De certa forma fica a impressão de que o somatório das partes ser maior do que o todo.

Nas folhas escondidas não existe uma repetição exacta do motivo, sendo este apresentado como uma síntese de situações plásticas, com percurso na cor e na forma, que espreitam das folhas ilusórias dos planos posteriores. Na realidade,

esculturas; no piso médio, três grandes janelas fornecem luz ao interior e, finalmente, no piso superior encontra-se a rosácea, elemento típico da arquitectura gótica de forma circular que está dividida por finos raios de pedra. Representam, por um lado, o sol, símbolo de Cristo por outro, a rosa, símbolo de Maria. Para além de aligeirar a espessura da parede, durante a tarde ilumina o altar maior.

Montados numa armação de chumbo, os vitrais da catedral formam um rendilhado de troços de vidro de cor, formando um desenho. Cada composição contem um episódio inspirado no Antigo Testamento ou nos Evangelhos. Apesar disso, as figuras são poucas e simples para melhor instruir o fiel. Na generalidade, as cores são fortes, vermelho, amarelo, verde, mas sobretudo predominando o azul, conseguindo-se assim belos jogos de cor consoante a posição do sol. Os vitrais desta catedral dividem-se em três categorias: os baixos contam histórias de vidas e relatos da Bíblia, decompondo-se em pequenos painéis; os altos enumeram as figuras de santos tratados de maneira monumental; as três grandes rosáceas proclamam a glória de Cristo e da Virgem. A ordem dos temas obedece a certos cânones estabelecidos pelas tradições que regem a disposição de motivos. A morte, por exemplo, encontra-se a norte e a ressurreição a sul. Com excepção de 12 vitrais que foram reconstruídos no século XVIII, os 175 vitrais da catedral foram realizados durante o século XII, tendo a sua construção ocupado somente 30 anos, o que forneceu coerência à obra.

¹⁰ Sem título, guache sobre papel, 42 x 58 cm. Colecção Galeria 111. Fotografia do autor.

o ultimo plano exhibe fragmentos de uma coleção de posições ou de situações do que seria uma figura humana, a representada no primeiro plano, situações que se encontram cobertas pela folha do meio, sendo que nessa folha só nos apercebemos de duas situações ou posições do modelo.

Este método construtivo da composição, sugere mais do que mostra, deixando que o observador imagine o espaço e as diversas situações, neste caso as posições do modelo, possibilitando a cada observador, uma leitura válida consoante a sua capacidade de interpretação. Outra característica desta forma de apresentação é a insinuação do tempo, a sequência de momentos, sendo cada página, cada folha, um momento do registo, expressando assim o tempo passado. Reconhece-se um percurso no tempo, com réstias de lembrança do tempo passado. É também de assinalar a semelhança sequencial da representação das folhas na composição com um calendário em que, a cada dia que passa se extrai uma folha. Assim ser, a composição avança no tempo dando espaço para se espreitar no futuro, interpretando os pequenos fragmentos, e adivinhando o que se segue. Para a descoberta do último momento, da última folha, o artista propõe diversas situações, partindo da figura una, para no momento seguinte se poderem verificar duas situações. E estas duas se multiplicarem noutras mais, sempre cobertas pelas anteriores, mas prontas à descoberta em função do tempo que se aproxima.

Deste modo, o tempo ganha expressão nestas obras de Escada, com a possibilidade de ser lido da frente para trás e detrás para a frente, isto é, de registar um passado e sugerir um ou diversos futuros, consoante as opções tomadas, consoante a interpretação feita pelo leitor.

De uma forma central a cor de rosa, lembrando as curvas de uma vénus, encerrada em fumos violeta, e numa vez mais a cabeça com duplo perfil a vermelho, tudo dentro de um quadrado de fundo amarelo, nasce uma nova composição de Escada, um guache sobre papel, (29 x 37cm), que mostramos na

fig.7-(2.6).¹¹ É a partir deste quadrado central que o pintor vai desenvolver toda a composição, deixando surgir por detrás dele fragmentos construtores denunciadores de um rasto de historia ou de tempo, como testemunhas do processo de síntese e resultante no quadrado. No entanto, acreditamos que primeiro surge o motivo no quadrado e só depois os fragmentos em planos inferiores, que neste caso apresentam cores mais escuras numa gradação do amarelo ao verde. O desenrolar do tema não atinge as margens do suporte, assentando o conjunto sobre um fundo negro.

Os fragmentos representados resultam em pequenos registos não figurativos. A utilização da cor e da sua gradação, resulta no plano mais próximo do observador, que se mostra mais iluminado enquanto o plano mais afastado se observa mais escuro. Sugere-se assim uma longa sequência de planos com pequenos degraus ou níveis que tendem a sugestionar o conjunto como ligeiramente esférico.

Escada usa a mesma metodologia de trabalho introduzindo agora temas figurativos como ponto de partida, para os fragmentar em parcelas não figurativas que evoluem ao longo do suporte. Nos desenhos seguintes datados de 1973, o tema e modelo desenvolve-se a partir do modelo primeiro, um quadrado ao centro. No guache sobre papel (42 x 58,5 cm), Escada apresenta uma figura feminina a branco com algumas sombras a verde, na face no peito e na zona púbica, como se verifica na fig.8-(2.6)¹². No interior do quadrado, a brancura da figura contrasta com um fundo negro para surgirem logo de seguida voltas em arco a vermelho e fundo azul. Na repetição da figura branca, sucede-se a sua decomposição; as sombras verdes vão progressivamente inundando a figura até que em planos posteriores se apresentam só a verde. O que era no início um torso feminino, torce-se, contorce-se e distorce-se, até ao momento em que já não é figura representada, convertendo-se em não-figuração. As cores que emolduram a figura aparecem por vezes trocadas ou numa sequência repetitiva, numa disposição que

¹¹ Sem título, guache sobre papel, 29 x 37 cm assinado e datado 72. Colecção Galeria 111. Fotografia do autor.

¹² Sem título, guache sobre papel, 42 x 58,5 cm assinado e datado. Colecção Galeria 111. Fotografia do autor.

contém as formas não as deixando atingir os limites do suporte, em curvas e contra curvas, de onde surge um negro profundo. Mais uma vez, acreditamos que a construção do desenho parte do centro para a periferia, de modo a se efectuar uma leitura que parte das periferias para o centro. Melhor dizendo, é feito de dentro para fora e lido de fora para dentro.

E se inicialmente o pintor simplesmente repetia as formas ao jeito de sombras, agora vai acrescentar os elementos narrativos que timidamente vinha ensaiando. No desenho a guache sobre papel, 40 x 60 cm), que mostramos na fig.9-(2.6),¹³ verifica-se que Escada deslocou o centro para a base do suporte, onde desenhou o motivo desencadeador. Uma face a branco com as sombras a verde e o fundo a negro, dentro de uma moldura vermelha e verde, tudo inserido num rectângulo. Verificamos que algum do psicadelismo dos anos 70 está patente nestas representações.

Com metodologia construtiva similar ao que vinha desenvolvendo, mas adicionando diversos temas na mesma composição, Escada ensaia uma nova narrativa resultando num trabalho deveras curioso. No óleo sobre tela, (55 x 38 cm), que se vê na fig.10-(2.6),¹⁴ encontramos junto à base um rectângulo de fundo branco, a representação de uma folha de papel, onde uma não reconhecida forma escura acompanha uma laçada de um pedaço de corda. Num plano posterior, mas no topo do suporte, uma cabeça com dois perfis e três caras espreita e fita o observador; por trás deste plano, do lado direito, saem três cavalos na vertical, dos quais só se distinguem as cabeças e as patas dianteiras. Do lado esquerdo, uma figura alta e esguia sustem-se num alto e sinuoso cajado. Todos estes elementos não atingem as margens do suporte deixando espaço para um fundo circundante em jeito de moldura azul.

Na base da composição, a corda apresenta as cores verde e castanha, repetindo-se o verde em certas zonas da cabeça. A referida corda envolve-se numa forma escura, cor que se encontra na cabeça, nos cavalos e na figura. A laçada da corda encerra no seu interior uma forma igual aos olhos da cabeça.

¹³ Sem título, guache sobre papel, aproximadamente 40 x 60 cm, assinada e datada. Colecção Galeria 111. Fotografia do autor.

¹⁴ Sem título, óleo sobre tela, 55 x 38 cm, assinado e datado de 73.

Esta parece ser, pela forma bifacial e de perfil simétrico, o resultado de um recorte, técnica que Escada, como já referimos, utilizava recorrentemente, recortando formas em cartolina de modo a que, depois de dobrada e após o corte, ao desdobrar se obtivessem dois perfis simétricos.

Existe uma terceira face que habita o eixo da simetria. No entanto, o preenchimento da cabeça já nada tem de simétrico, resolvido com dois tons de cinzento, que sugerem algumas zonas de luz, uma vez salpicada de formas verdes, onde dois grandes olhos de alvo castanhos contemplam o observador. As várias manchas de cinzento claro e cinzento escuro, sugerem algumas sombras, logo, volumes e relevos, misturadas que estão com manchas verdes, mas que não ajudam na clarificação da totalidade da cabeça.

Numa segunda análise descobrimos a terceira face, uma de frente para observador à qual pertencem os dois olhos um nariz central e os lábios ao centro. Deste eixo surgem duas faces, uma para a direita, com o olho mais próximo do nariz do perfil, e outra virada para a esquerda, com o olho mais longe do perfil. As três faces oferecem-nos a possibilidade de cada uma delas fitar um dos outros elementos da composição. Assim, com mais uma face ao centro afastamo-nos da teoria da justiça com duas caras ou das moedas de duas faces.

Os cavalos do lado direito lembram os recortes que o pintor realizou em trabalhos de relevo como em *L'Homme Éraré par le Cheval* de 1967 e *Dans la Plage*, de 1968. Os cavalos empinados sugerem dinamismo, velocidade e força, enquanto a figura da esquerda, pela sua verticalidade, remete para uma situação estática débil e frágil, personalizada num eremita.

Numa outra leitura, se cada uma das faces se enquadrar num estreito relacionamento com o factor tempo, logicamente nos deparamos com o passado, o presente e o futuro. Para esta interpretação usamos o sentido próprio da leitura, da esquerda para a direita, e contrária ao dos ponteiros do relógio. A cabeça de três direcções olha os três momentos: o passado, o presente e o futuro. O primeiro, simbolizado pela figura esguia que espreita, amparado pelo cajado. O segundo graças ao lugar de primeiro plano em que se encontra, mas também por ser a forma que se apresenta mais completa, sem ter outro plano pela frente. O terceiro,

e último, pela forte simbólica que nos é dada pelos três cavalos, metáfora do tempo que passa a galope, do tempo que voa.

2.6.2 – Um sistema de planos comunicantes

Como num jogo de escondidas e de sobreposições, Escada desenvolve um trabalho, um óleo sobre platex, (45 x 55 cm), em que o tema central é exactamente a sua ausência, como se verifica na fig.11-(2.6).¹⁵ O motivo central, modelo para desenvolvimento, é um quadrado, inundado por uma enorme mancha negra, de onde sobressaem pequenas formas de cor. É desse quadrado a negro, que se confunde com o fundo, do qual o pintor extrai fragmentos da sua periferia para construir a totalidade da obra. E como o negro se verifica nos vários fragmentos, ultrapassa os limites dos rectângulos cedidos pelo pintor, inundando as subsequentes sobreposições. Deste modo, o desenho é construído pelos fragmentos do fundo colorido dos rectângulos que em cada etapa tomam uma cor, e assim passam a ser o motivo, visto este ser negro e se confundir em cada sobreposição ou etapa da construção da composição. A mancha alastra e o observador, num jogo de descobertas, tenta discernir qualquer figuração nos perfis comuns da figura fundo. Daqui resulta um jogo visual bastante interessante, com o observador a entender linhas intrínsecas e implícitas, visualmente abrindo e fechando rectângulos, que em alguns casos são mais facilmente detectáveis no contacto com a obra, pois resultam do relevo e da aglomeração da tinta, deixada pelo rasto do pincel.

O mesmo método construtivo foi utilizado pelo pintor para a realização de *A Clareira*,¹⁶ um óleo sobre platex, (27 x 46 cm), que mostramos na fig.12-(2.6). O título surge registado no verso da obra, assim como as dimensões e a data. A ausência de motivo central, justifica o título e a própria clareira, espaço sem vegetação no meio do bosque que se entende a verde, mas que surge a negro,

¹⁵ Sem título, óleo sobre platex com 46 x 55 cm, assinado e datado de 1972. Coleção particular.

¹⁶ *A Clareira*, óleo sobre platex com 27 x 46 cm. Assinado e datado, (frente e verso).

numa nítida contrariedade entre o claro de clareira, onde entra o sol, e o escuro do desenho. O negro alastra-se nas três camadas ou folhas sobrepostas, comunicando assim entre níveis, afirmando ou insinuando, num diálogo de manchas, as diversas sobreposições.

Escada explora agora o potencial da mancha enquanto forma. Já anteriormente o pintor tinha ensaiado o alastramento da mancha negra central, na sugestão e insinuação dos diversos planos, para agora deslocar o motivo principal, um quadrado de fundo amarelo com mancha a negro, para a esquerda superior, como se pode verificar no desenho de técnica mista sobre papel, (23 x 29 cm), e que se mostra na fig.13-(2.6).¹⁷ Os planos pelas várias vibrações cromáticas sugestionam profundidades e afastamentos diferentes; a mancha negra nivela os vários planos num sistema de planos comunicantes. A mancha negra desse quadrado confunde-se desde logo com a mancha negra do plano que se encontra supostamente por baixo, juntamente com o fundo a verde, no que se poderia denominar de sistema de planos comunicantes. Nos planos seguintes, que se encontram por baixo do citado quadrado, a mancha não fica neles contida, encontrando sempre modo de extravasar o seu plano e inundar as formas desenhadas no plano subsequente. Nos planos mais afastados, encontra-se menos porção de negro, no entanto, o plano representado apresenta um maior e mais rico rendilhado que se vai simplificando até ao plano mais próximo do observador. Já no desenho a óleo sobre cartão, (38 x 55 cm), que se pode ver na fig.14-(2.6),¹⁸ a mancha negra passa de planos para planos, que se entendem paralelos, alastrando como uma só, confirmando o sistema de planos comunicantes. A gestão da mancha pelo artista facilmente lembra um lago com rios e afluentes. O pintor, enquanto criador, desenha o traçado ultrapassando os territórios impostos pela cor e pelos próprios planos por ela gerados.

¹⁷ Sem título, técnica mista sobre papel, 23 x 29 cm, assinado e datado.

¹⁸ Sem título, óleo sobre cartão com 38 x 55 cm. Col. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian.

No pequeno desenho a guache e tinta-da-china sobre papel, (13 x 20 cm), que apresentamos na fig.15-(2.6),¹⁹ o pintor desenvolve a composição a partir duma forma negra localizada no canto inferior direito, numa sequência de planos bicolores, onde o negro é presença constante como forma ou sombra, enquanto o restante no plano assume cores variadas em cada plano. Os negros dos diversos planos assumem-se na leitura de um só plano. A simulação da sequência de planos é conseguida através da mudança de cor de cada uma das sobras de cada forma. Mais uma vez, se verifica o sistema de planos comunicantes conseguido através da cor negra.

Com a experiência adquirida com esta metodologia construtiva, Escada procura aplicar a reprodução de múltiplos aos seus trabalhos. Curiosamente, os trabalhos de gravura do pintor são de 1974 ou posteriores. A incursão na gravura seria um modo de divulgar e de tornar mais acessível a sua obra, apesar das tiragens de provas serem sempre reduzidas, tal como a gravura que mostramos na fig.16-(2.6),²⁰ de trinta provas.

Em outro contacto com a tecnologia da gravura o pintor parece não ter atravessado o período das provas de ensaio, realizando somente provas em diversos tons, não realizando qualquer tiragem, surgindo assim só provas de estado ou de ensaio. No catálogo da Galeria de Arte do Casino Estoril, verificamos tratar-se do mesmo desenho mas com cores diferentes, estando mesmo indicadas por extenso como prova de ensaio, como mostramos na fig.17-(2.6).²¹ O desenho da composição assenta nas diagonais, passando pelo centro do quadrado. Neste desenho, é a forma quadrada o motivo da composição: um pequeno quadrado, localizado no centro, é emoldurado com formas fluidas mas também flamejantes, como se de uma moldura barroca se tratasse, para ser novamente enquadrado com linhas paralelas ao suporte bem como novamente

¹⁹ Sem título, guache e tinta-da-china sobre papel, 20 x 13 cm. Coleção Miguel Arruda. Fotografia do autor.

²⁰ Galeria S. Francisco, Intergravuras 74, de Abril desse ano. Na exposição apresentaram-se as provas 12 /30 e 23 /30.

²¹ 26 *Gravadores*, na Galeria de Arte do Casino Estoril. Na exposição o pintor estava representado com três trabalhos indicados com os n.ºs, 24, 25 e 26. As provas do catalogo são a preto e branco.

emoldurado, numa sequência ritmada das linhas rectas dos quadrados e das linhas ondulantes das molduras.²² Na leitura do desenho balançamos entre uma maximização do quadrado, numa leitura de dentro para fora, ou numa minimização da forma, se optarmos por uma leitura da periferia para o centro. Este balançar de leituras provoca um entendimento de profundidades com um inerente pulsar, um entrar e sair do desenho, num sentimento de atracção e afastamento.

O jogo de linhas ondulantes com linhas rectas surge novamente três anos mais tarde, em 1977, num desenho a caneta sobre papel, (11 x 18 cm) onde ondulações de propósito simétrico e paralelo, se encerram em quadrados e rectângulos ligeiramente sobrepostos. Como se verifica na fig.18-(2.6),²³ o motivo não é central, repetindo-se ao longo do desenho, oscilando o eixo das pretensas simetrias entre horizontais e verticais, sendo que as repetições não apresentam uma regra ou um ritmo. Enquanto motivo, as linhas curvas e sinuosas, obedecem a algum paralelismo entre si, mas não se entendem como linhas de contorno, pois nada parece estar representado, nada se identificando, como também não se entendem como geradoras de superfícies ou de planos.

Na fig.19-(2.6),²⁴ revela-se um desenho a grafite sobre papel, (42 x 30cm), de um conjunto de linhas curvas e paralelas excêntricas, o que por vezes provoca coincidência de traçado, ou incidência de linhas em certo ponto. No centro uma larga mancha de grafite negra protagoniza o desenho. Acreditamos que esta mancha terá surgido após a realização do traçado, com o preenchimento de várias zonas anteriormente desenhadas, não se entendendo a mancha como motivo do desenho, mas encontrando-se antes dentro do espírito deste, dado que ao preencher zonas em branco delineadas pelas linhas, se respeita o traçado anterior, produzindo assim a sensação de que o traçado é posterior e resultado da mancha.

²² Limitamo-nos a analisar a composição do desenho e a referenciar a incursão do pintor na tecnologia da gravura, não aprofundando com o merecido interesse por não ter existido contacto directo com as provas.

²³ Sem título, caneta sobre papel, 11 x 18 cm, assinado e datado.

²⁴ Sem título, grafite sobre papel, aproximadamente 42 x 30 cm. Não assinado não datado. Coleção Carlos Amado. Fotografia do autor.

Uma outra experiência no campo do desenho, com linhas curvas e aparentemente paralelas e fechadas, surge no desenho a grafite que mostramos na fig.20-(2.6),²⁵ onde um traçado de formas independentes, que se interceptam e se multiplicam a partir do seu centro, é sobreposto com uma trama de linhas rectas, ou ligeiramente curvas, de traçado mais forte. O trabalho parece estar incompleto ou ser inconclusivo, desvendando assim os caminhos do fazer do pintor, que deixa que a emoção o leve por caminhos que ele próprio não conhece, mas que se dispõe a descobrir através da prática do desenho.

Esta série de trabalhos terá ficado aquém da sua total exploração. A metodologia empregue assenta num ovo de Colombo, aplicado na construção das composições. Este tema-série possuía todas as condições e propriedades para produzir mais frutos podendo ainda vir a ser mais explorada pelo pintor e talvez ensaiada a três dimensões. Na realidade, esta série de trabalhos assenta mais uma vez em concepções de linha e mancha, onde o artista deslocava (e interceptava) planos, não nos sendo difícil imaginar estes trabalhos passados para três dimensões, em construções de planos paralelos de afastamentos diferentes entre si, tirando partido de materiais transparentes coloridos, translúcidos e opacos.

O abandono de temas não figurativos e em especial desta série, que era a que tinha em mãos, ficou a dever-se ao aparecimento da doença que levou o pintor até ao Caramulo, tendo a partir de então optado por caminhos mais próximos da figuração. A relação com a sua produção mudou, distanciando-se das atitudes mais revestidas de teoria, afastando-se assim duma racionalização, e duma pesquisa e investigação teórico-prática que prevalece nos seus recorte e relevos.

²⁵ Sem título, grafite sobre papel, com aproximadamente 42 x 30 cm. Não assinado nem datado. Coleção Carlos Amado. Fotografia do autor.

2.7 – A Figuração Tardia

2.7.1 – Os retratos de amigos

“Para Escada a criação artística não foi um modo de vida. Foi um Modo de Viver.”¹ A constatação da nossa breve passagem pelo mundo e a consciência da possível proximidade da morte, quando em tratamentos no Caramulo em 1977, faz com que o último período da obra, 1972-80, se tornasse como um reencontro com os signos anteriormente usados num “momento de convergência em que interior e exterior se encontram e vêm mutuamente”.² Se anteriormente a 76 já se poderia reconhecer a existência de uma predisposição para um retorno a signos outrora utilizados, numa preocupação do Homem com o Mundo, do interior com o exterior, após 76, o retorno é todo ele virado para dentro, com o artista mais egocêntrico. Os seus trabalhos tornam-se puramente figurativos, descritivos, também discursivos e sobretudo afectivos. Ele próprio disse que “a experiência da morte fez com que me agarrasse mais ao concreto”.³

De qualquer modo deve-se entender o concreto muito para além da figuração do real, como a concretização do seu destino de pintor, longe de quezílias e opiniões: “estou a imaginar uma série de críticas e de opiniões, mas isso tudo cada vez me interessa menos. Cada vez penso mais – e esta opinião foi reforçada durante este período em que estive doente – que aquilo que a gente deve fazer é aquilo que tem a fazer e que nos dá prazer fazer.”⁴

Conta Alçada Baptista, no seu livro de memórias, que Escada “voltou ao figurativo. Pintou paisagens, cabrinhas, pintou os seus cães e assim. Seria este retorno uma espécie de descoberta da contemplação?” questionava Alçada, para

¹ Carlos Amado, catálogo de exposição *José Escada*, Galeria de São Bento, Maio de 1989

² Sophia de Mello Breyner Andresen, catálogo da exposição *Óleos de Escada*, Galeria de S. Mamede, Junho-Julho, 1979

³ José Escada, segundo Rui Mário Gonçalves, Catálogo da Exposição: *José Escada*, SNBA, Dezembro 1980

⁴ *Diário de Lisboa*, Roteiro Cultural, Quarta-feira, 27 de Junho de 1979, pg 22.

logo concluir que: “tendo-se ele tornado uma criatura turbulenta, me conseguiu transmitir, com essa pintura muita serenidade e muita paz.”⁵

O pintor produz, antes de mais, obras para sua satisfação pessoal, criadas com o amor às obras que Escada considerava como prolongamento de si próprio, das quais se separava com severa dificuldade. “Escada pinta para si mesmo e não para críticos, ou para os eruditos e para os filosofantes e que a sua obra é um adeus à literatice pintarolada, um regresso à pintura.”⁶

Considerou-se mesmo, anos mais tarde que “a pintura de Escada retoma então temas clássicos da pintura. [...] o uso da grafite e do acrílico concretizam registos diversos, que abordam a expressividade, a criação, a emoção e o corpo, numa atitude estética aproximável da futura Transvanguardia”⁷, situando assim o pintor à frente no seu tempo, como antecessor e antevisor de futuras correntes artísticas.⁸

Alçada Baptista estava com o pintor na exposição *Óleos de Escada*, e depois de olhar para aqueles quadros expostos perguntou-lhe: - Oh! José! O que é isto?”. E que Escada lhe terá respondido cheio de serenidade: “É que eu vi a morte, agora só pinto o que me apetece”⁹.

Nas palavras de Mário Cesariny: “Escada e a sua barca de luz e o cão triste partiram quando a sua pintura, depois de ter fixado o aparelho, os perfis enigmáticos da equipagem, começava a aportar a um continente onde o esperavam postos, corpos, casas, objectos há longo tempo amados mas até então escondidos sob a teia urdida”¹⁰. Entende Mário Cesariny em alegoria o aparelho e a equipagem como se de uma pesca se tratasse. E de uma viagem por mar para chegar a bom porto de pintura. Se existisse homem da gávea seria esse o grito: “O

⁵ António Alçada Baptista, *A Pesca à Linha, Algumas memórias*, Edições Presença, Lisboa Setembro de 1998, pg203

⁶ *Diário de Lisboa*, Roteiro Cultural, Quinta-feira, 28 de Junho de 1979, pg22

⁷ António Rodrigues, “Escada dar forma ao desejo afectivo de criar”, Revista, *Tabacaria*, pg33

⁸ Com a exposição póstuma em 1980, na Sociedade Nacional de Belas Artes, a Direcção-Geral da Acção Cultural comunicava na catálogo da mostra que pretendia “chamar a atenção para a obra de um pintor que pela sua importância contribuiu para o aparecimento de alguns dos mais válidos movimentos de Arte Portuguesa Contemporânea”.

⁹ António Alçada Baptista, *A Pesca à Linha, Algumas memórias*, Edições Presença, Lisboa, Setembro de 1998, pg203

¹⁰ Mário Cesariny, catálogo da exposição *José Escada*, Galeria São Bento, Maio de 1989.

primeiro a aparecer foi o cão, numa exposição formidável de si mesmo (dele-o-cão) nas paredes da ESBAL. Depois, quando pode levantar os olhos viu-nos! E começou o relato do tempo: rostos de amigos, corpos amantes, objectos íntimos, fortemente personalizados – a mão que tremia o pincel, o maço de cigarros...»¹¹

Será de realçar no discurso de Mário Cesariny as metáforas marítimas, fazendo assim a ponte com as questões manuelinas, aqui apresentadas simplesmente como mar ou viagem por mar.

O regresso a Portugal, a revolução de Abril e os tempos que se seguiram não contribuíram de forma alguma para uma mudança significativa no orçamento de Escada que continuava a viver com dificuldades. Como vimos, conseguiu uma bolsa da Fundação Gulbenkian, o que lhe permitiu continuar a desenvolver os seus trabalhos. Como já dissemos o mercado de arte encontrava-se estagnado, como consequência da revolução de Abril. Não se verificaram encomendas regulares, capazes de fornecerem ao artista uma estabilidade de modo a que este pudesse desenvolver uma produção regular e de nível superior.

No entanto, Escada enquanto artista, continuou a trabalhar e demonstrando grande apreço pelo desenho, registando sobretudo a grafite, de modo informal, alguns dos seus amigos e convivas. Assim, o desenho de retrato surge como exercício de registo da captação de um momento, de uma vivência, de um quotidiano. É o regresso à mesma atitude com que realizou os retratos dos seus amigos no início do tempo das Belas-Artes, mas vinte anos depois, encontrando-se em Escada um artista mais amadurecido.

Assinado e datado de 16 de Junho de 1976, apresentamos um desenho a grafite sobre papel, (29 x 42 cm), de uma figura masculina, onde o artista espalha sabiamente os elementos estruturais da linguagem plástica, como mostramos na fig.1-(2.7).¹² A linha que serve de contorno à figura, surge isolada e solta, por vezes acompanhada de elementos caracterizadores, como no caso da face, por vezes em séries de linhas paralelas, por vezes suave e hesitante, sugerindo as hipóteses da posição do braço, ou ainda por vezes forte e afirmativa. A mancha,

¹¹ Mário Cesariny, catálogo da exposição *José Escada*, Galeria São Bento, Maio de 1989.

¹² Sem título, grafite sobre papel, 29 x 42 cm, datado e assinado. Colecção Galeria Antiks. Fotografia do autor .

formada por diversas linhas, paralelas e cruzadas, apresenta-se carregada e negra no cabelo, para na face surgir em suaves cinzentos, deixando a luz reflectir algum branco do papel nas maçãs do rosto. O corpo encontra-se numa posição enrolada e certamente fora de escala, apresentando umas calças claras, em tom médio de cinzento, que ligam à mancha negra do cabelo através de uma gradação da grafite, que ao subir na folha representa sombras e pregas da camisola. Desta, sobressaem pespontos, alinhados pelo artista, deixando assim que o ponto também esteja presente na composição, acompanhando as já citadas linha e mancha.

Seguidamente, debruçamo-nos sobre um desenho a pastel sobre cartão, (28 x 21 cm), que se encontra assinado e datado de 76 e que podemos ver na fig.2-(2.7).¹³ A representação do cabelo em grandes caracóis neste desenho ganha volume pelo uso do pastel branco, registando a incidência de brilho e de luz, em contraponto com a zona de sombra que se encontra do lado inverso. Do mesmo modo, Escada representa o nariz e o queixo da figura, marcando assim de forma discreta o eixo vertical do meio do suporte. Um traçado mais geométrico em grelha, representa um cachecol assente num corpo minúsculo. Neste desenho, o corpo da figura encontra-se fora de escala, no entanto, a representação não descai para a caricatura, mesmo considerando os grandes óculos que a figura apresenta.

Da colecção do escultor Lagoa Henriques, sobressai com um desenho sobre papel, (10 x 16 cm), assinado e datado de 12-11-76, intitulado *O Artista e o Modelo*, que reproduzimos na fig.4-(2.7). Neste pequeno formato intimista de tons harmoniosos, será de referenciar a situação do registo da acção de outro desenho. É um desenho encadeado de outro desenho, um momento de outro momento. O desenho contido no registo representa só o modelo enquanto o “segundo” desenho, o nosso objecto de estudo, representa o modelo, o desenho do modelo e o artista trabalhando.

Este desenho apresenta-se especial pois a maioria de trabalhos com o mesmo tema de outros artistas mostram na realidade só o artista e o modelo, tratando-se geralmente de auto retratos, representando o cavalete com o registo do

¹³ Sem título, lápis de cera sobre cartão, 28 x 21 cm. Assinado datado. Col. Gal. S. Bento.

modelo virado para dentro de cena¹⁴ e impossibilitando o observador de contemplar esse registo. Neste desenho, o cavalete encontra-se virado para fora de cena, com o artista de costas, possibilitando ao observador a contemplação do registo: à esquerda do desenho, num fundo branco, sobre uma moldura escura, o artista representado risca um contorno de uma forma que enquanto modelo se repete do lado esquerdo. O rectângulo que constitui a moldura é uma macro imagem da repetição da textura geométrica da camisa do artista representado. Estas linhas rectas, localizadas do lado esquerdo, são contraponto de manchas curvas que se evidenciam do lado direito.

Evidenciando um total domínio do material riscante, associado a uma extrema sensibilidade para a composição no espaço do suporte, Escada realizou um desenho de retrato a grafite, sobre papel (43 x 30 cm), assinado e datado de 19 de Dezembro de 1976, Pedrouços, como se confirma na fig.4-(2.7).¹⁵ A grafite permite ao artista explorar as diversas gradações de cinzento, além de permitir traçados de diversas espessuras e de diversas intensidades, linhas mais fortes ou mais suaves consoante a pressão infligida. Mais uma vez a linha e a mancha se associam contribuindo para o resultado final do desenho. Linhas rectas e curvas, suaves e fortes, longas e curtas, coabitam na folha espelhando a mestria de Escada. Uma vasta gradação de cinzentos exprime desde os panejamentos e colarinhos, até aos volumes suaves e doces da face, representando ainda manchas mais escuras e vigorosas dos cabelos da figura. Escada deslocou todo o peso do desenho para o topo do suporte representando os cabelos do retratado em traçado paralelo de curvas e rectas.

Escada representa o nariz, o rosto e os lábios, que são reproduzidos com a mancha num leve tom de cinza, sobre o qual num tom mais forte e carregado sobressaem as sobrancelhas, os olhos e as narinas. Uma sombra sobre a testa permite uma nova gradação da grafite, dando à figura alguma distância e resguardo. Os cabelos surgem de um traçado multidireccional de varias séries de

¹⁴ Lembramos pinturas como *As Meninas* de Velasquez,, ou série de desenhos de Matisse assim como de Picasso, de o *Artista e o Modelo*. Ver: Martin Postle e William Vaughan, *The Artist's Model, From Etty to Spencer*, Ed. Merrell Holberton Publishers Ltd, London, 1999.

¹⁵ Colecção Particular. Fotografia do autor.

paralelas, rectas ou curvas, originando planos e manchas de tonalidades de cinzento, atingindo aí a expressão máxima da grafite, pelo que o desenho se mostra vigoroso e pleno de vida.

Este emaranhado de traços resulta escuro, quase negro, criando espaço para a relação figura-fundo. No entanto, o artista deixou zonas sem intervenção o que permite adivinhar alguma profundidade e volume nos cabelos. O suporte encontra-se dividido por linhas implícitas: uma linha de luz passa pela cana do nariz da figura marcando o eixo vertical do suporte, sendo o eixo horizontal marcado pelos lábios e base dos cabelos nos ombros. A figura que se encontra subida, na parte superior do suporte, deixa o seu olhar cair no espaço em branco, localizado na base da folha, assim incluindo-o na composição como contraponto ao espaço carregado de informação.

Em outro retrato, outra cabeça de rapaz, desenhada a grafite sobre papel, (30 x 20,5 cm), assinado e datado de 19 de Novembro de 1977, é demonstrativa facilidade do pintor em utilizar a linha e a mancha como se vê na fig.5-(2.7)¹⁶. Neste desenho, surgem alguns sombreados sobre os quais o artista utilizou lápis branco para abrir os brilhos. Esta técnica de desenho permite utilizar exaustivamente as sombras e as zonas mais escuras, com a grafite conseguem-se os negros e os cinzentos, e com o branco ressaltam novamente os brilhos, desenhando dentro do desenho. A mancha mais uma vez se faz sentir, registando, com as tonalidades possíveis, os diversos sombreados caracterizadores dos volumes faciais. No canto superior esquerdo, a zona mais riscada do desenho, exprime os cabelos da figura, para dialogar em contra ponto com o canto inferior direito, que mostra a assinatura do pintor.

Dos retratos dos seus amigos escultores, Carlos Amado e Lagoa Henriques, destacamos em primeiro lugar um retrato deste último, quando se encontrava em repouso, realizado a grafite sobre papel, (42 x 30 cm), como se constata na fig.6-(2.7)¹⁷. A ideia de repouso e de descanso é sublinhada pela horizontalidade do desenho e pela serenidade do traço que se apresenta sem a

¹⁶ Sem título, grafite sobre papel, 30 x 20,5 cm. Assinado e datado. Coleção Carlos Amado.

¹⁷ Sem título, grafite sobre papel, 42 x 30 cm. Assinado e datado 7-2-78. Coleção Carlos Amado. Fotografia do autor.

agitação de traçados de outros desenhos. O registo do momento foi realizado a grafite sobre papel, encontra-se datado, por sinal duas vezes, e assinado, tendo Escada utilizado exclusivamente a linha, sem hesitações ou traçados mais suaves.

Segurando os óculos na testa, o escultor Lagoa Henriques, repousa de olhos fechados entre almofadas, enquanto o seu sono é vigiado por dois cães. Podemos realçar que o primeiro plano se apresenta distinto do resto do desenho. O traçado da almofada e do cão em primeiro plano é mais forte que o traçado da textura gráfica da camisa do escultor ou do cão do segundo plano. Os dois animais funcionam como anjos da guarda do sono do escultor: enquanto este foi retratado de olhos fechados os dois cães lançam o olhar para fora do desenho, fitando o observador, sendo o nosso olhar captado pelos olhos dos animais.

Se o retrato do escultor Lagoa Henriques foi realizado exclusivamente com linha, o primeiro retrato que aqui apresentamos, do escultor Carlos Amado, foi realizado somente com mancha, como damos a ver na fig.7-(2.7).¹⁸ Neste desenho a grafite sobre papel, (30 x 21 cm), Escada cria planos através de manchas conseguidas por linhas bastante próximas, de varias intensidades consoante a incidência da luz. Estas manchas são resultado do gesto do riscar é com esta gestualidade que o pintor regista tanto as abas do casaco, como a camisola, a barba, as patinhas, o bigode, assim como o cabelo e as maçãs do rosto. Com este traçado gestual, Escada molda a cabeça do escultor, que surge sobre o papel branco, sendo que este retrato não apresenta qualquer fundo, ao contrário dos outros dois que seguidamente mostramos.

Num segundo retrato do escultor Carlos Amado, desenho realizado a lápis sobre papel, (30 x 20,5 cm), assinado e datado, encontramos o escultor, tal como no desenho anterior, de olhos baixos, o que nos leva a acreditar ser o registo de um momento em que o escultor também desenhava ou lia, tal como se pode verificar na fig.8-(2.7)¹⁹. Em qualquer dos casos é o registo intimista de um momento do quotidiano. O escultor está sentado no que parece ser numa cadeira

¹⁸ Retrato do escultor Carlos Amado, grafite sobre papel, 30 x 21 cm, datado de 9-2-78, e assinado *Escada Caramulo*. Coleção Carlos Amado. Fotografia do autor .

¹⁹ Retrato do escultor Carlos Amado, lápis sobre papel, 30 x 20,5 cm. Assinado e datado 1977. Coleção Carlos Amado. Fotografia do autor.

de praia com ramagens largas, sobre um fundo aos quadrados certamente representando azulejos. A cabeça, ligeiramente inclinada, fornece-nos uma diagonal ascendente, que por sua vez se cruza com a verticalidade do braço esquerdo. Na mão, segura um cigarro ou um lápis. Neste desenho Escada concedeu alguns apontamentos de cor, sendo estes mais fortes nas ramagens da cadeira e mais ligeiros e suaves em alguns dos azulejos, assim como nas mãos e rosto do escultor. Escada não desejou com a cor traduzir volumes, mas sim colorir o desenho de modo a lhe conferir vida e contraste, na representação do modelo e dos objectos.

No terceiro retrato aqui apresentado, do escultor Carlos Amado, um desenho a guache sobre papel, (45 x 60 cm), encontramos o escultor trabalhando uma obra que, pelas formas, diríamos um busto. De um fundo cor de salmão salpicado de florões amarelos e verdes, destaca-se a negro o perfil do artista e da obra, como se pode conferir na fig.9-(2.7).²⁰

O escultor, o banco de trabalho e a escultura, todos localizados no primeiro plano da composição, encontram-se completamente a negro numa mancha única, destacando-se em silhueta do fundo multicolor. As formas e os volumes são assim planificados e reduzidos a uma vasta mancha, como se o motivo do desenho se encontrasse em contra luz, não se tratando de uma sombra projectada como ao primeiro contacto poderia parecer, mas sim de um recorte, de um perfil no espaço, onde escultor e escultura se fundem num só plano de cor.

Veja-se em primeiro lugar o ressurgimento do recorte mas de forma subtil e dissimulada e, num segundo momento, o câmbio e transferência de dimensões levada a cabo por Escada, que tanto parte das duas dimensões para lhes conferir volume, como reduz um volume para as duas dimensões perfeitamente planificadas, sem lhes conferir sombras ou brilhos, atributos dos volumes. É através dos contornos que lemos o desenho, pois este não comporta em si qualquer tipo de detalhe, destacando-se a figura do fundo, de modo inverso ao que

²⁰ *Escultor trabalhando*, guache sobre papel, 45 x 60 cm. Colecção escultor Carlos Amado. Fotografia do autor.

seria natural pois o motivo do desenho não comporta informação, detalhe e cor, ao invés do fundo.

Seguindo o mesmo princípio, da figura-fundo, destacamos um desenho a lápis sobre papel, (41 x 30 cm), assinado e datado de 18 de Julho de 1976, que podemos seguir na fig.10-(2.7).²¹ Aqui, a silhueta é conseguida com um traçado mesclado de cores escuras: preto, violeta e roxo, são usados para preencher o espaço da figura. O fundo ostenta um padrão de estrelas de seis pontas vermelhas, assentes sobre planos de cor rosa. Entre a figura e o fundo, Escada arriscou um sombreado de traçado solto, com o qual cria a ilusão de um espaço entre a figura e o fundo, de modo a que a figura não seja lida como uma sombra, mas como massa.

Da cabeça do recorte sai o que se pode entender como um cachimbo, conhecida que é a relação de Escada com as substâncias psicotrópicas. O consumo de tais substâncias serviu de motivo para alguns trabalhos do pintor, logo, por essa razão, apresentamos de seguida um guache sobre papel, (19,5 x 13 cm), obra do mesmo tema, em que uma cabeça de perfil se encontra inclinada sobre um plano, no acto da inalação, como se confirma na fig.11-(2.7).²² Neste desenho, a estranheza da posição do perfil é a sua mais valia, deixando o observador confuso em relação ao posicionamento do desenho, num jogo de horizontais e verticais que colocam em dúvida o posicionamento da totalidade da composição.

O pintor seccionou o suporte de modo a conseguir na parte superior um quadrado no qual dispôs o perfil sobre fundo negro, inclinado sobre a zona inferior quase branca. Do lado direito, uma mancha de laranja e vermelho dialoga com uma outra verde, do lado esquerdo, conseguindo assim um equilíbrio cromático. A união entre os dois campos do desenho é feito através dum copo, que em transparência consegue unir as duas zonas.

Ainda dentro desta temática, apresentamos um desenho a grafite sobre papel, assinado e datado de 26 de Abril de 1980; Nele, umas mãos saem dum

²¹ Sem título, lápis de cor sobre papel, 41 x 30 cm, assinado e datado. Colecção Carlos Amado. Fotografia do autor.

²² Sem título, guache sobre papel, 19,5 x 13 cm. Assinado e datado. Colecção Lagoa Henriques.

fundo em escuridão para enrolar um cigarro, como se pode constatar na fig.12-(2.7).²³

A competência de Escada no uso das gradações da grafite está patente neste desenho em todo o seu potencial. Do branco puro ao negro total, o pintor desdobra a grafite em múltiplas nuances de cinzento, dando ao desenho a similitude de uma fotografia. As rugas e pregas dos dedos traduzem uma rudeza romântica, assim como o uso excepcional da luz, permitindo que o motivo se enquadre como uma cena em palco iluminado. Tais capacidades, adicionadas com o negro do fundo, que fornece profundidade do desenho, resultam num forte e cru realismo.

2.7.2 – A figuração de um universo pessoal, a mão do pintor e o quadro dentro do quadro

Dos tempos de Paris ficou a amizade e admiração por Vieira da Silva. Em 1979, Escada executou uma pintura intitulada *Um Abraço para a Maria Helena*.²⁴

A obra contém um retrato de Vieira da Silva que se encontra localizado no quadrado superior que se encontra destacado por uma larga moldura pintada a negro, como se constata na fig.13-(2.7). Este óleo sobre tela, (80 x 40 cm), apresenta-se seccionado em seis filas e três colunas, constituindo uma grelha total de dezoito quadrados. Assim, a tela fica dividida horizontalmente ao centro, deixando nove quadrados na zona superior e igual número na zona inferior. Os restantes dezassete quadrados da tela apresentam-se em fundo azul, no qual Escada figurou o que era mais do agrado da pintora. A tela torna-se um somatório de quadros dentro de um só quadro, um somatório dos gostos e agrados da pintora.

De certa maneira Escada pretende retratar a pintora para além da sua forma e fisionomia, contemplando o retrato psicológico e dando a conhecer tanto os seus

²³ Sem título, desenho a grafite sobre papel, assinado e datado. Coleção António Vieira de Castro.

²⁴ *Um Abraço para Maria Helena*, óleo sobre tela, 80 x 40 cm assinado e datado.

mais refinados gostos como também as pequenas coisas que faziam as suas delícias. Escada representa e afirma o agrado de Vieira da Silva pela cultura nacional, em especial pela cultura popular, assim como pelo artesanato português. Representa também os gostos da pintora ao nível de arte, tanto da pintura com da escultura, assim como os espectáculos que mais lhe agradavam.

Deste modo, o agrado da pintora pela cultura popular nacional, pelo artesanato e festas populares, encontra-se representado na base da pintura, por um manjerico com um cravo com uma quadra popular.²⁵ Também a presença do que se crê ser um balão de Sto. António sublinha o gosto pelas festas populares enquanto um galo de Barcelos no canto superior direito, evoca Portugal, o seu artesanato e as suas lendas e histórias.

A representação da Vitória de Samotrácia,²⁶ será a indicação da escultura eleita por Vieira da Silva, escolhendo na pintura internacional Monet (1840-1926), representado por uma das suas pinturas, que certamente fazia os encantos de Maria Helena. A pintura portuguesa está representada por uma reprodução de *Ecce Homo*, da Escola Portuguesa do século XV, pintura que já foi anteriormente por nós referenciada quando do capítulo das Cordas.

Os gostos em matéria de espectáculos eleitos pela artista seriam bem dispare: num quadrado central Escada representou uma cabeça de touro com coloridas bandarilhas, evocando assim a tourada, colocando Vieira da Silva como uma aficionada da festa brava, tal como Picasso. Outro espectáculo que seria do gosto da artista seria o bailado clássico, representado por Escada por uma bailarina em pose. A representação de uma vida apaixonada é sugerida por Escada quando este representa um coração com duas figuras no interior, que se beijam.

A presença insólita da representação de um *Guia Michelin*, denuncia certamente o agrado da artista (por esse objecto, e) pelo gosto de viajar, enquanto no canto inferior direito Escada representou um cozinheiro com uma bandeja, o

²⁵ Na quadra pode-se ler: *No dia de S. João / Há fogueiras e folias / Gozam uns e outros não / Tal como nos outros dias.*

²⁶ Escultura que representa a deusa Atena Niké, cujos fragmentos foram descobertos em 1863 na ilha de Samotrácia no Mar Egeu. Mármore com 328 cm de altura, encontra-se numa das escadarias do Museu do Louvre em Paris. Ver: Valérie Mettais, *Su visita del Louvre*, Artlys, Versailles, 1998, pg 46, 47.

que faz de Vieira da Silva, uma adepta da boa mesa, e certamente uma apreciadora gastronómica.

O seu gosto e convivência de Vieira da Silva com os gatos de que tanto gostava encontra-se expresso na representação de uma cabeça de gato amarela, certamente um dos seus predilectos. Do lado contrário, Escada representou a lua em quarto crescente, ostentando uma bandeira americana, tentando assim indicar a simpatia da artista pela noite.

Na origem da obra que Escada executou para Vieira da Silva, intitulada *Um Abraço para a Maria Helena*, acreditamos terem estado dois desenhos a grafite sobre papel. Em cada um dos desenhos destaca-se de um fundo quadriculado um vulto central. Dada área da quadrícula de fundo encontra-se preenchida por signos do zodíaco, pequenas luas, barcos de formas simples, e outras formas desenhadas simplesmente com linha. As representações no fundo do desenho complementam a informação em relação à figura central.

No primeiro desenho, (21 x 30 cm), o vulto negro, de riscado nervoso, encontra-se destacado do fundo por uma sombra num cinzento ligeiro, que se estende até aos limites da folha, como se pode constatar na fig.14-(2.7).²⁷ Neste desenho, o elemento no primeiro plano não é reconhecível, ao contrário do segundo desenho, (21 x 30 cm) que mostramos na fig.15-(2.7),²⁸ no qual em primeiro plano se reconhece o perfil de uma figura humana. O fundo, com maior número de quadrados que o desenho anterior, recebe logicamente mais signos, onde também se projecta a sombra da figura, neste caso mais suave e de recorte paralelo ao recorte da forma.

Entendemos estes esboços como estudos preparatórios para a pintura *Um Abraço para Maria Helena*, apesar desta não ser uma reprodução a cores de destes desenhos. Todavia, acreditamos que eles devem ser entendidos como estudos preliminares para a sua realização, devido à estrutura da composição e às ideias inerentes.

²⁷ Sem título, grafite sobre papel, 21 x 30 cm. Colecção Carlos Amado. Fotografia do autor.

²⁸ Sem título, grafite sobre papel, 21 x 30 cm. Colecção Carlos Amado. Fotografia do autor.

Nestas figurações, verificam-se duas situações praticamente constantes nas composições de Escada: a primeira é a presença do quadro dentro do quadro, onde na mesma composição o artista abre novos espaços, criando como composições independentes dentro da composição anterior, abrindo assim narrativas paralelas; a segunda é a representação da própria mão do pintor ainda no momento do registo. O pintor, ao retratar a sua própria mão, introduz parcelas do que poderemos considerar de auto retrato. Em muitos dos seus trabalhos figurativos, Escada representa não a sua face mas a sua mão. O pintor prolonga a sua visão sobre o suporte registando também o momento da feitura da obra, com a sua mão dando ênfase ao fazer e à mão que faz. Ao representar a mão do pintor, Escada representa a mão do criador, a sua mão, mas também a mão de Deus. Na feitura da obra a sua mão é guiada pela mão de Deus. Apesar de não representar a sua face, Escada auto representa-se registando o momento da realização da obra, tal como se o pintor se projectasse para dentro do mundo representado e entrasse dentro do quadro. Já na Capela Sistina Miguel Ângelo, utilizara a simbólica das mãos para representar a criação do mundo.²⁹

No trabalho a óleo sobre tela (78 x 48 cm), intitulado *O Nabo*, a representação de uma televisão ocupa a zona superior da obra, enquanto a mão do pintor surge na base da zona inferior, como se constata na fig.16-(2.7).³⁰ Assinado e datado de 79, o trabalho compreende-se como uma crítica ao analfabetismo político, tanto por parte dos próprios políticos como daqueles a quem estes se dirigem. Contra um fundo de florões vermelhos, uma televisão a preto e branco mostra-nos um político com cabeça de nabo e de dedo indicador no ar, que discursa para um nabo telespectador. Um nabo discursa para outro nabo.

Na zona inferior da obra, a mão de Escada coloca um papel com uma mensagem em francês, manuscrita e de difícil leitura: *Porquois est que j` aime la politique*. A mão, que se apresenta meio dissimulada, com tinta por cima, a cabeça

²⁹ Este aspecto de retratar as suas próprias mãos, foi objecto de estudo de Omar Calabrese na obra *Como se lê uma obra de arte*, Ed.70, onde em capítulo intitulado “A quiromancia de Miguel Ângelo”, o autor aborda as mãos do artista e de Deus, presentes na representação da Capela Sistina.

³⁰ *O Nabo*, óleo sobre tela, 78x 48 cm, assinado e datado. Colecção particular.

de nabo, a televisão e o fundo, são representados em espaço com grande profundidade, definindo os diversos planos da composição e prestando profundidade de campo ao trabalho.

Será de realçar neste trabalho a representação da cabeça do nabo, retirada sem dúvida do real, dada a sua verosimilhança, e o tratamento dado às ramas do mesmo nabo, de grande liberdade interpretativa e larga gestualidade.

Nos trabalhos deste período denota-se a preocupação da representação espacial em três planos bem definidos, primeiro plano, segundo plano e plano de fundo, assim como a presença do quadro dentro do quadro e da representação da mão do pintor. Tudo isto é novamente assinalável no trabalho, sobre tela (40 x 80 cm), assinado e datado de 1979, como é visível na fig.17-(2.7).³¹ Assim numa cena interior, Escada retrata, aproximando-se deste modo da pintura de natureza-morta, o seu ambiente de trabalho. À maneira cubista, o pintor realiza um rebatimento do plano, colocando os objectos da composição em posição quase vertical para melhor leitura. Na zona inferior, sobre a mesa redonda rebatida, em primeiro plano a mão direita do pintor pinta, numa outra tela de fundo verde, algo de orgânico.³² Ao lado um copo de whisky reflecte uma garrafa de *Vat 69*, ausente da cena. Um outro copo, decorado com a representação de jóias de Lalique, da Colecção Gulbenkian serve de suporte a pincéis. Um maço de *SG Gigante* vermelho faz o contraste com o verde da tela, enquanto a sombra da mão esquerda é representada nesse plano, segurando um cigarro. Por cima, um cinzeiro queima incenso, enquanto ao fundo uma janela aberta sobre o Tejo, concede ao quadro uma profundidade até à linha do horizonte.³³ Na zona circundante à janela, apercebemo-nos de relevos em coluna, de alguns dos signos que o pintor usava na

³¹ Sem título, acrílico sobre tela, 40x80cm assinado e datado. Col. Galeria Antiks. Fotografia do autor. Quando apresentado na exposição *Pintura Moderna e Contemporânea Portuguesa Escultura*, Gal. Antiks, de 27 de Novembro a 7 de Dezembro de 2003, surge no catalogo da referida exposição em foto a cores acompanhado de interessante texto de Silvia Chicó, tendo sido intitulado de *O Atelier*.

³² Ao escrever sobre esta pintura e sobre a representação do pintar dentro da pintura, Silvia Chicó inclina o seu pensamento para um simples ludismo de Escada, apesar de supor a acção como uma “típica reflexão modernista sobre a especificidade da linguagem pictórica”. in *Catálogo da exposição Pintura Moderna e Contemporânea Portuguesa Escultura*”, Galeria Antiks, 27 de Novembro a 7 de Dezembro 2003.

³³ Apesar da sua casa se situar no Alto de Santo Amaro, a paisagem da janela do seu quarto abria-se sobre a Rua Aliança Operária, para o Rio-Seco por onde se via uma parcela da foz do rio Tejo.

série dos ossos e, que nesta pintura foram cobertas com castanho.³⁴ A janela aberta na zona superior, dialoga intimamente com o quadro presente na zona inferior, ao se entender o quadro como uma janela aberta.

A janela funciona como um quadro dentro do quadro, enquanto o quadro funciona como uma janela. Foi Alberti quem primeiro sugeriu a ideia de considerar uma pintura como uma janela, através da qual contemplamos o mundo visível. E foi Leonardo quem deu substância a essa ideia sugerindo que a “perspectiva nada mais é do que ver um lugar através de uma vidraça transparente, na superfície da qual os objectos que estão do outro lado devem ser desenhados”.³⁵

A mesma composição foi cortada e repetida em outros dois quadros. Na pintura sobre platex, (40 x 30 cm) que apresentamos na fig.18-(2.7)³⁶, e que intitulamos *Janela*, verificamos que o pintor se prende mais aos pormenores e que enriquece mais a composição quando trabalha em pequenos formatos. Escada nunca foi pintor de grandes formatos, encontrando-se sempre mais à-vontade em formatos intimistas. Neste trabalho surgem na parede, à esquerda, semicírculos com estrelas no centro. Escada recorre mais ao detalhe e introduz novos elementos, como é o caso da pequena escultura de Cupido que também surge em pinturas de Cézanne. A decoração da parede apresenta mais detalhe assim como a paisagem que se avista da janela, que mostra uma zona verde, o mar azul e o céu com algumas nuvens a branco. Na outra repetição da composição, pintura que intitulamos *Alga Vermelha* que se vê na fig.19-(2.7)³⁷, verificamos que o pintor recolocou os objectos na composição e que se envolveu mais, tanto na expressão da planta vermelha como da sua mão, tendo ainda modificado as cores de fundo.

³⁴ Escada várias vezes pintava por cima de outras pinturas, de forma a recuperar as telas. Na tela grande encontram-se outros relevos, para além dos do canto superior esquerdo, mas torna-se difícil dizer se são devido a elementos para aquela composição ou de uma composição anterior, tal é o enquadramento desses relevos na pintura final.

³⁵ Ernst Hans Gombrich, *Arte e Ilusão, Um estudo da psicologia da representação pictórica*, Martins Fontes, São Paulo, 1995, pg 318.

³⁶ *Janela*, acrílico sobre platex, 40 x 30 cm. Col. Antiks. Fotografia do Autor.

³⁷ *Alga Vermelha*, acrílico sobre platex, 40 x 30 cm. Col. Gal. Antiks. Fotografia do autor.

Dentro da mesma temática Escada desenvolveu uma *Natureza-Morta*, como mostramos na fig.20-(2.7)³⁸. Estamos assim perante um harmonioso exercício de natureza-morta, capaz de espelhar a herança de Eduardo Viana, reclamado por Escada. Trata-se de um óleo sobre tela, (50 x 80 cm), assinado e datado, onde Escada dispõe no sentido horizontal elementos em composição: uma garrafa de vinho, colheita dos anos 60, e um maço de *Gitanes*, dos que fumava em França, são representados do lado direito; do lado esquerdo, a reprodução de uma pintura de Giorgio de Chirico (1888-1978), intitulada *A Incerteza do Poeta*,³⁹ fornece-nos o quadro dentro do quadro.

A reprodução de Chirico, pode-se entender como uma citação, para além da reprodução ter a vantagem de dar profundidade ao trabalho, pois os elementos gerais da composição encontram-se bastante chegados ao primeiro plano. As bananas do quadro de Chirico possuem a dimensão necessária para fazerem a ligação entre a cópia e a sua própria representação, as pêras e as maçãs que Escada colocou logo por baixo, à esquerda da composição. Búzios do mar dialogam cromáticamente com o torso da reprodução de Chirico, enquanto que entre grande verdura, uma rosa branca do lado direito equilibra a composição. O desenho da composição assenta num triângulo formado pelo plano da base, pela inclinação do búzio, à esquerda, e pela inclinação do maço de *Gitanes*, à direita. Curioso é o desenho de recorte do búzio ser semelhante ao fumo dentro do maço de cigarros, ou a textura gráfica de um dos búzios ser semelhante às folhas da verdura. Devido à horizontalidade do plano onde repousam os objectos, Escada optou por representar uma parede de fundo de traçado vertical, a vermelho, de modo a equilibrar a composição.

Sabendo que Escada se sentia tão à vontade com um lápis como com uma tesoura para a prática dos seus desenhos, e sabendo também que se servia dos desenhos como plataforma de estudo e etapa preparatória para as suas pinturas,

³⁸ *Natureza Morta*, óleo sobre tela, 50 x 80 cm, assinado e datado. Col. Particular.

³⁹ Giorgio Chirico, *A incerteza do poeta*, óleo sobre tela, 106 x 94 cm, assinado datado de 1913. Pertenceu a Paul Eluard e a Sir Roland Penrose. Col. Tate Galery. Sobre Chirico ver. Michael R. Taylor, *Giorgio de Chirico, and the Myth of Ariadne*, Ed. Merrel and Philadelphia Museum of Art. Merrel, London, 2002.

apresentamos uma colagem sobre papel, como se vê na fig.21-(2.7), um búzio, realizado com pequenos pedaços de papel de cor, que se apresenta colado contra um fundo de cor plana. Acreditamos que esta, assim como outras colagens de Escada, lhe terá servido de estudo para a realização de pinturas pois assim poderia perceber cada futura pincelada. Um búzio idêntico ao desta colagem pode ser visto na pintura de natureza-morta que apresentámos anteriormente. Cada pedaço de papel de cor representa uma mancha de tinta, de modo a que o pintor passa a conhecer, a forma da pincelada, a sua dimensão e as suas interrelações. A colagem encontra-se assinada e datada.

A citação de outra pintura no trabalho de Escada, e por sua vez a presença do quadro dentro do quadro, volta a verificar-se no óleo sobre tela, (50 x 80 cm), sem título, onde o pintor reproduziu no canto superior esquerdo as *Banhistas com Barco de Brincar*⁴⁰ de Picasso, como se constata na fig.22-(2.7).⁴¹ Um vulto em primeiro plano separa-nos de uma biblioteca onde uma mesa de jogo verde, do lado esquerdo, se equilibra com um candeeiro vermelho, do lado direito. A estante divide o quadro verticalmente ao meio criando duas zonas distintas de luz e trevas. A representação do vulto em primeiro plano assim como a luz da cena retratada envolve a composição numa leitura codificada que resulta numa misteriosa cena intimista.

Numa pintura de 1980, com a mesma intenção que usava nas citações, Escada vai representar um livro e citar um autor como se pode verificar na fig.23-(2.7)⁴². Na realidade, mais que um autor Escada representa uma corrente ideológica que no meio e na época era muito seguida. Nesta pintura, uma mão transporta um livro, *Être Dieu* de Alan Watts, ideólogo americano, bastante difundido na época.⁴³ À semelhança dos trabalhos anteriores acreditamos ser esta também a mão de Escada. As letras do livro, alinhadas e certas, contrastam com as letras desalinhadas pintadas num muro, momento de pintura e mensagem

⁴⁰ Picasso, *Banhistas com barco de brincar*, Óleo, giz e carvão sobre tela, 128 x 195 cm. O original encontra-se em Veneza na Coleção Peggy Guggenheim

⁴¹ Sem título, óleo sobre tela, 50 x 80 cm. Coleção escultor Carlos Amado.

⁴² Sem título, óleo sobre tela, 80 x 40 cm. Coleção escultor Carlos Amado.

⁴³ Alan Watts era lido e conhecido por diversos dos seus amigos, como António Alçada Baptista e Carlos Amado. Já no capítulo 1.5 tivemos ocasião de nos referirmos a esta matéria.

popular. Com esta representação, Escada demonstra a sua sensibilidade e o seu espírito aberto a várias formas de pintura, pois na época o feroz combate político levava tanto a grandes pinturas murais como a mensagens de simples incitação ao voto, deixando as paredes das cidades com pinturas diversas, que a sensibilidade de Escada apreciava.

2.7.3-Os perfis, presenças em espírito

O retrato como género abandonou o seu carácter social, desacreditadas que foram as personagens oficiais, passando os retratados a serem as personagens do círculo de amigos dos próprios pintores. Escada já ensaiara anteriormente em recortes de papel retratos e perfis de figuras que surgem neste momento enquanto temática e marca do artista. Ao que julgamos ser verdade, existiam no seu tempo de escola, alguns artistas virtuosos que percorriam os cafés e esplanadas, realizando caricaturas. Alguns deles, mais realistas, cortavam com uma tesoura o perfil do retratado. Estas memórias terão prevalecido com o pintor até ao seu regresso a Portugal e sido despertadas em oportuna ocasião. Logo o artista recuperou e integrou em forma de tinta essas memórias, surgindo trabalhos com perfis a negro de amigos e companheiros seus. Deste modo, o desenho de recorte continua presente, resultando em retrato, evitando ao artista um trabalho pintado e descritivo, de presença de retratos de narrativa marcada, enquanto o recorte do perfil colorido a negro, remete para sombras, carregando um forte peso devido à cor mas de leve presença na composição, não revelando mas sugerindo, resultando em evocação.

O uso e fascínio de Escada pelas sombras é interpretado enquanto ideia de tornar presente o que está ausente, dar a ver o espírito ou a aura, podendo ser entendida num plano religioso como a imaterialização da matéria. Através da sombra, Escada consegue sugerir, dizer com o mínimo de essencial à percepção, dizer sem dizer, encontrando-se um princípio de economia no desenho ou de simplicidade de discurso.

Revestido de um carácter lúdico e pressupondo uma adivinha visual, Escada iniciou a tinta-da-china desenhos de perfis de alguns dos seus amigos, companheiros e visitas do atelier. Os desenhos que o artista realizava com a tesoura eram agora conseguidos com o pincel e a tinta-da-china. Este material permitia-lhe um alto contraste da tinta com o papel, num jogo de claro-escuro do perfil contra o nada, permitindo a criação de sequências iguais mas diferentes. Não se tratando de descaracterizar as figuras, mas de as reconhecer com a informação mínima, Escada perfilou diversas figuras, todas viradas para o mesmo lado, evitando assim o fenómeno da ambiguidade do contorno comum, já que não lhe interessava constituir qualquer imagem com o fundo. Assim, ao não colocar os perfis face a face, afastou-se do risco de serem comparados com as ilustrações da gestalt dos perfis-vasos de Edgar Rubin⁴⁴, permanecendo em adivinhas de quem é quem.

Na evocação do ente ausente também será de referir no universo do desenho e do traçar do perfil a lenda ou mito de Diboutades, que é frequentemente citado como uma das origens do desenho. Conta a lenda que a filha de um oleiro Corinto gravou com carvão a linha externa da sombra projectada da cabeça do seu amado, antes deste partir. O desenho ficou como um substituto, um fragmento gravado da forma ausente. Esta lenda ainda encontra consistência na teoria clássica da mimesis.

Como se verifica em três exemplos, figuras 24, 25 e 26-(2.7), o pintor seccionou cartolinas (70 x 100 cm), adicionando perfil após perfil, criando assim galerias de personagens. Este modo de abordar o retrato, onde é mais notória a postura e atitude do modelo do que as suas características, tornou-se um método para Escada, permitindo-nos encontrar este tipo de abordagem no *Retrato de Mário Cezaryny*, como se constata na fig.27-(2.7).⁴⁵ O perfil do pintor surrealista apresenta-se a negro voltado para a esquerda com um lápis na mão. O fundo vermelho sustém o topo da composição em que Escada recorreu às suas

⁴⁴ Já nos referimos anteriormente a Edgar Rubin no capítulo 2.4 - *O Objecto Escadiano*.

⁴⁵ *Retrato de Mario Cesariny*, óleo sobre tela, 72,5 x 47 cm. Assinado e datado de 1972, com dedicatória no verso. Col. Cento de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

composições de sobreposições fragmentadas, onde mais uma vez o negro invade os diversos planos sugeridos.

Conta o retratado que Escada numa das suas incursões noctívagas ao seu atelier pintou o retrato do surrealista mas de memória, na sua ausência, donde o retratado confessa que: “(eu estava lá em cima, no descanso). Quando descí já o tinha assinado. Vermelho, negro, verde, branco puros, uma réstea de azul...”⁴⁶. Sobre este retrato mais nos conta Cesariny quando diz: “Ofereci esse retrato à Fundação C. Gulbenkian. Como até hoje nunca recebi qualquer documento comprovativo dessa entrada, e como a Fundação Calouste Gulbenkian tem um depósito muito fundo, aqui dou testemunho da existência desse quadro.”⁴⁷

É importante o testemunho de Mário Cesariny, pois desse modo tomamos conhecimento das capacidades de Escada para o desenho de memória.

Espectáculo com tradição em Portugal, a tourada, serviu de motivo ao pintor, tal como sucedera com Picasso ou viria a suceder com Júlio Pomar. Em Escada não se verifica um seriado e, tratando-se de um trabalho único e sem precedentes, sem a realização de estudos de esboços ou desenhos preliminares, acreditamos que o trabalho foi realizado de memória e com um destinatário, pois um perfil a negro, do lado direito, rivaliza com a forma e a cor do touro, como se verifica na fig.28-(2.7)⁴⁸. Num plano de arena que tornou vertical, o conjunto touro-toureiro apresenta-se demasiado estático, rijo e sem força. Será de mencionar o conjunto de espectadores, convocados de uma neo-figuração, personagens de uma banda desenhada ou de outra qualquer comédia, que nos cantos superiores animam a pintura.

Na pintura *Os Bastidores*, onde o pintor caracteriza aspectos do teatro, o quadro dentro do quadro é substituído pela cena dentro da cena. Como se pode verificar na fig.29-(2.7)⁴⁹, o observador encontra-se entre escapatórias por detrás do cenário que serve de cena a uma representação teatral. As luzes fortes e multicolores suspensas da teia representam-se em doze círculos de cor por cima

⁴⁶ Mário Cesariny, catálogo da exposição *José Escada*, Galeria de São Bento, Maio de 1989.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Sem título, óleo sobre platex, 33 x 46 cm, assinado e datado 79. Col. Galeria Antiks.

⁴⁹ *Nos Bastidores*, óleo sobre tela, 40 x 80 cm.

dos actores que em vénia agradecem ao público. Na retaguarda dos painéis do cenário encontra-se uma trama de filas e colunas meticulosamente alinhadas, de formas revisitadas, pois tratam-se das próprias formas que o pintor usava no tema dos ossos. Sobre estes painéis caem três sombras de figuras em perfil que seguram as máscaras do drama, da comedia e da tragédia.

O encontro com esta subtilidade do estar e não estar, do figurar sem representar, conduz o artista na realização de um trabalho a que intitulou *Para alguns amigos*.

Escada cita-se agora a si próprio em fundo de tela. No óleo sobre tela, (73 x 53 cm), *Para Alguns Amigos*, que se vê na fig.30-(2.7)⁵⁰, Escada recorreu, uma vez mais, aos seus signos para fundo, aligeirando-lhes o contorno, mas introduzindo valores de luz tanto individualmente como no conjunto. O topo da tela encontra-se na penumbra esverdeada enquanto que na base, uma mesa redonda se encontra iluminada. Em frente ao candeeiro, de um lado um recorte de papel com uma figura de perfil, Flávia de Monsaraz, do outro, com referências astrológicas, encontramos Júpiter e Sagitário. Ainda sobre a mesa, um solitário com um lírio conduz o observador para uma fotografia, onde se encontra o artista a preto e branco rodeado de amigas, Flávia, Maria Nobre Franco, Teresa Richou e Olívia Varela.

A forma de Escada estar na vida coincidia com a sua forma própria de instabilidade, económica e emocional, “um modo de estar como se fosse a vida que passasse por ele, sem o esforço consciente seu e a sua persistência de agarrá-la na viagem”.⁵¹ Nele germinava um amanhã sem causas, cujo único efeito era reter e transformar a experiência em mais uma tela onde dissimulava questões e inquietações dum futuro sem resposta.

Segundo Flávia de Monsaraz, Escada acompanhava a astrologia, era de signo Leão com ascendência de Caranguejo, artista com interrogações mas sem

⁵⁰ *Para Alguns Amigos*, óleo sobre tela, 73 x 53 cm. Fotografia do autor . Este trabalho só esteve exposto uma única vez em 1979, na Galeria S. Mamede, tendo sido adquirido pela ainda proprietária Flávia Monsaraz.

⁵¹ Fernando de Azevedo, catálogo da exposição *José Escada*, SNBA, Dezembro de 1980.

respostas, para quem as interrogações eram constantes. Escada era frequentador na época de um bar de que Flávia era sócia-proprietária: o *Metro e Meio*, situado na Avenida 5 de Outubro, local de encontro de boémios e de intelectuais. Flávia, escultora, conheceu José Escada ainda na Escola de Belas-Artes, onde também estudou, tendo estado mais tarde novamente juntos em Paris. Voltaram a encontrar-se e a conviver em Lisboa.

Flávia adquiriu o trabalho *Para alguns amigos* quando este foi exposto em 1979 na Galeria S. Mamede, pois sentiu que esse trabalho lhe era dirigido por duas razões: estar retratada em perfil, com as suas amigas, e pelas óbvias representações astrais.

Este trabalho possui a particularidade do artista representar os seus recortes de perfis. O recorte, neste caso, apesar de surgir antes da pintura não é um desenho preparatório, mas um referente. A utilização de um referente em papel não foi um acto único pois o pintor realizou uma composição dentro da metodologia anterior, o uso dos seus signos como fundo, como podemos observar na fig.31-(2.7). Contra um fundo em que Escada dispõe alinhados em filas verticais os seus signos caracterizados, desta feita, em tons de cinzento, sobrepõe *A Curva de Möebius*.⁵² Esta figura é conseguida cortando-se uma tira de papel, ou de outro material flexível, e colando-se as extremidades depois de torcido. Assim, podemos traçar uma linha na sua face e percorrer tanto o interior como o exterior da figura.

A figura da curva apresenta-se no centro do suporte projectando uma vasta sombra azul sobre o fundo onde estão representados os citados signos, que apresentam uma sombra para o lado contrário. O desenho teria certamente mais impacto e volume se as sombras obedecessem a uma só fonte de luz, mas o pintor terá optado por harmonizar as sombras e os volumes. Uma diagonal descendente atravessa todo o suporte, assim como a curva, decompondo-se nas diversas cores do arco-iris, como se a curva se comportasse como um prisma óptico capaz de decompor a luz branca.

⁵² *A curva de Möebius*, óleo sobre platex, 36,5 x 56 cm. Assinado e datado de 1974. Adquirido em 1979 pelo Estado Português, depositado no Museu do Chiado com o nº de inventário 2143 MNAC-(P.1121).

Nestes trabalhos, o pintor servia-se dos seus signos e sinais repetidos como uma malha no fundo das telas, para lhes contrapor, “talvez de uma maneira demasiado abrupta e desajeitada, a representação do real quotidiano que lhe é familiar: um cão, um amigo, um maço de tabaco *Gitanes*, uma jarra de flores, frutos, uma paisagem, uma natureza-morta, um auto-retrato”⁵³.

Escada imaginava a evidência do mundo real, de todas as presenças constantes, recriando-a e dando-lhe dessa forma, um sentido nato de maior verosimilhança, na tradução pelos signos escadianos tornando-se mais reais, fruto de uma maior sensibilidade e portanto mais verdadeiros. Na realidade, Escada procurava o drama e fugia da pintura.

A comprová-lo, atendamos às palavras do pintor: “em Paris comecei, a certa altura, a fazer coisas mais ligadas ao concreto e, quando cheguei cá, não sei se por uma questão de saudades disto, se pelo ambiente que há aqui, se pela luz, não sei, comecei a tentar fazer coisas figurativas.”⁵⁴ Abandonar a abstracção, o neo-figurativismo, e tornar-se puramente figurativo, levou a que Escada meditasse sobre algumas frases de Picasso e que proferisse a seguinte afirmação: «percebo muito bem aquela frase de Picasso, “a pintura abstracta não é senão a pintura – e o drama?” e a minha pintura foge a isso que Picasso designava por “só pintura”»⁵⁵

2.7.4 Os auto-retratos

Anteriormente tivemos ocasião de referir a presença da representação da mão do pintor no acto de pintar. Também tivemos ocasião de referir os perfis das figuras a negro nos diversos retratos. Num auto-retrato, datado de 1972, Escada faz coincidir o retrato da mão com o perfil desta a negro, que termina a figuração do pintor. A mão não é uma sombra visto que ela projecta uma sombra sobre o

⁵³ Eurico Gonçalves, “A caixa da arte”, *Diário Popular*, 12 de Julho de 1979, suplemento, pg4

⁵⁴ *Diário de Lisboa*, Roteiro Cultural, Quarta-feira, 27 de Junho de 1979, pg 22.

⁵⁵ *Idem*.

quadro, como se pode verificar na fig.32-(2.7).⁵⁶ Ficamos com a sensação de ser a imagem que o pintor via quando se olhava ao espelho: a face do pintor, enquadrada na parte superior da composição, permanece na penumbra olhando o espectador de frente. É em torno do quadrado que suporta a imagem da face do pintor que se encontra a cor. Na base, sobrepõem-se rectângulos de verde, laranja, rosa e branco, enquanto no topo azul escuro e azul claro. Uma série de diagonais descendentes, verificam-se no lápis, na sombra do quadrado da face, bem como no canto superior direito, criando ritmo e dinamismo, no estaticismo da figura. Ao observar melhor este trabalho, devemos compara-lo com a fotografia do artista no atelier,⁵⁷ chegando assim à conclusão que estamos perante um auto-retrato no atelier do artista. Do fundo destacam-se do azul quadrados e rectângulos que são os quadros na parede do atelier. Do lado direito algumas cabeças a perfil negro, enquanto ao fundo, nas paredes, as cordas e os seus signos. Ainda no canto superior direito a diagonal não é mais do que a inclinação do esconso do seu atelier nas águas furtadas. O verde do primeiro plano é a sua mesa de trabalho.

Segundo conseguimos apurar o seu primeiro auto-retrato terá sido publicado no jornal *Novidades*, de 24 de Junho de 1951, ilustração que acompanhava o texto *Nas Colmeias da Arte: José Jorge Da Silva Escada – um pintor que desponta*.

Deste auto-retrato, um desenho a carvão,⁵⁸ que consideramos desaparecido, resta-nos apenas a pequena reprodução no citado jornal, como podemos constatar na fig.33-(2.7). O pintor representou-se com a face voltada para a esquerda, o seu olhar perde-se no sombreado do carvão, técnica que transmite uma atmosfera bastante pesada. No entanto, é extremamente notória a juventude expressa nos traços da figura, com relevo para a maçã de Adão que sobressai no pescoço.

⁵⁶ Auto-retrato, óleo sobre tela, 55 x 38 cm, assinado e datado. Col. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian.

⁵⁷ A fotografia a que nos referimos pode ser vista no capítulo 1.7 – Fotobiografia, fig.33-F.

⁵⁸ “Em fins de Julho quando do encerramento do ano escolar em António Arroio, José Jorge não faltará com os seus admiráveis desenhos a carvão a firmarem mais o seu acentuado valor [...]” in “Nas colmeias da Arte...”, *Novidades*, Lisboa, 24 de Junho de 1951.

O segundo auto-retrato que conseguimos reunir consiste num óleo sobre platex, datado de 1953. Nele o pintor olha o observador fixamente com ar assustado, ou melhor, tímido, mas ao mesmo tempo calmo e sereno, como se pode verificar na fig.34-(2.7)⁵⁹. O seu corpo encontra-se como que enrolado e voltado sobre as costas de uma cadeira, apoiando o queixo nela. Este trabalho exprime um cuidado pessoal na captação da luz e das sombras, não sendo estas diluídas, ou esbatidas, mas demarcadas com contorno ou contornos por vezes de vários tons, encontrando-se deste modo muito ainda no território do desenho. O quadro apresenta-se cromáticamente equilibrado, contributo dum fundo gélido, de cor fria usada também em parte na face, na mão e braço, e largamente na camisa. Nalgumas zonas da face, a temperatura sobe face a ligeiros rosas e ocres disfarçados. Na composição, um triângulo formado pelas pregas da camisa do lado esquerdo e uma diagonal descendente formada pelas costas da cadeira constrói a base da pintura, que assenta na linha da secção de ouro onde o pintor apoia o queixo criando um ponto de extrema incidência para olhar do observador.

De 1953 a 1972, decorreram praticamente vinte anos em que o pintor não se sentiu atraído pela auto representação.

Para o Mário com imensas razões - um grande abraço, é a dedicatória que se pode ler na base de outro auto-retrato, datado de 1972. Como se pode ver na fig.35-(2.7),⁶⁰ a cabeça do pintor permanece em posição igual ao do retrato do mesmo ano.

Sem corpo ou busto, a sua cabeça, com barba bem definida, é cortada pelo pescoço que assenta sobre um plano em forma de feijão que poderá muito bem ser a representação de um prato ou bandeja. A assim ser, o guache remete o observador para a cabeça de São João Baptista. O rosto com cabelos de reflexos azuis rompe de um negro profundo emoldurado por uma janela, arco ou portada, de gosto barroco ou arte-nova, ou simplesmente resultado da dança do pincel. No

⁵⁹ Auto-retrato, óleo sobre madeira, 47x36 cm, assinado e datado. Este auto retrato abria a exposição retrospectiva de 1980 na S.N.B.A, no catálogo da referida exposição foi reproduzido a preto e branco com o nº1.

⁶⁰ *Auto-retrato*, guache sobre papel, 59 x 43 cm, assinado e datado. Col. Mário Cesariny.

entanto, o interior da moldura apresenta um arco, capaz de ser interpretado como um arco do triunfo.

Na zona inferior do lado direito, um copo de pé alto deixa extravasar uma espécie de fumo ou caule de planta tripartido que se ergue na vertical. O azul esverdeado e o pretense fumo saindo do copo levam-nos a pensar em absinto.⁶¹ A luz tem origem no lado esquerdo e do mesmo lado na zona inferior repousa uma forma volumétrica hexagonal que surpreende pelo carácter absurdo.

Para compreender a origem deste guache sabemos que António Maria Lisboa partilhou escritas com Mário Cezaryny, que Escada dedicou ao primeiro uma exposição e que ofereceu ao último este auto-retrato. Por todas estas razões acreditamos que este auto-retrato terá algum paralelismo com o *Poema do Começo* de António Maria Lisboa, do seu livro *Ossóptico*.⁶²

Todo o poema se apresenta como se nos detivéssemos sobre um álbum de retratos, mais propriamente de auto-retratos, no entanto, as últimas estrofes ajustam-se perfeitamente ao auto-retrato de Escada:

“Eu num camelo a atravessar o deserto
com um ombro franjado de túmulos numa mão muito aberta
Eu num barco a remos a atravessar a janela
da pirâmide com um copo esguio e azul coberto de escamas
Eu na praia e um vento de agulhas
com um Cavalo - Triângulo enterrado na areia
Eu na noite com um objecto estranho na algibeira
trago-te Brilhante - Estrela - Sem - Destino coberto de musgo.”⁶³

O auto-retrato apresentado não será uma ilustração do poema, mas uma interpretação ou adaptação pessoal do pintor. “Atravessar a janela”, “copo esguio

⁶¹ O consumo desta bebida divulgada entre artistas no séc. XIX, é acompanhado de um ritual em que se embebe uma colher de açúcar no absinto que depois se incendeia, se queima e se dissolve na bebida. Do copo representado saem uns traços a branco capazes de ser interpretados com os vapores e fumo libertado desta operação.

⁶² António Maria Lisboa, *Ossóptico*, Edição de autor, 1952

⁶³ *Idem*.

e azul coberto de escamas”, “eu na noite com um objecto estranho”, “brilhante estrela sem destino”, são algumas das frases com que podemos estabelecer paralelismo no auto-retrato.

Se atendermos ao fundo do retrato, assim como à forma que envolve a cabeça, encontramos alguma paridade com o guache que apresentamos na fig.36-(2.7),⁶⁴ do mesmo ano de 1972, em que o pintor recorre às suas cordas para as sobrepôr a um retrato ou auto retrato. Estas cordas envolvem e dissimulam a cabeça percorrendo como que uma moldura similar com a do retrato anterior. O acaso tomou conta deste guache, onde após uma figuração não assumida pelo pintor foi recuperado, para sobressair a orelha da figura assim como o pescoço e parte da face. Neste guache que se iniciou com o que acreditamos ser um auto-retrato, um osso – borboleta, habita o seu cérebro num conjunto azul frio com algo de volátil.

A obra como experiência de vida surge no seu esplendor, quando o pintor se dedica aos auto-retratos, tema intimista e de recurso que Escada já utilizara no início de carreira, embora ainda como exercício, na Escola de Belas-Artes.

Realizou o seu primeiro auto-retrato na adolescência, talvez como forma iniciática do começar a viver, pois viver para Escada era pintar. Pintar era algo íntimo, como a vida.

Escada, “mais do que o pintor intimista da sua geração, [...] foi um dos poucos portugueses, de sempre, merecedor dessa designação. Dos poucos que dão aquela palavra não o tom de um aquém de uma grande obra, mas a extensão precisa de uma grande obra que conhece tanto o seu formato como o seu pudor”⁶⁵.

Segundo Fernando de Azevedo, no fim da vida Escada pintava como quem passou ao lado da vida: “o quotidiano simples, a banalidade heróica de um destino, tornam-se representação na sua pintura”.⁶⁶ De um quotidiano simples para uma pintura simples mas consciente. “A medida maior do seu intimismo, é sem duvida esse último momento de limitação consciente e de anúncio, essa arte

⁶⁴ Sem título, Guache sobre papel, 43,5 x 35 cm. Assinado e datado. Col. Fundação Luso Americana para o desenvolvimento.

⁶⁵ Fernando de Azevedo, Catálogo da exposição *José Escada*, Galeria São Bento, Maio de 1989

⁶⁶ *Idem*.

de câmara, lindíssima, e comovente, tocando ao de leve, num sopro de fixação ao tempo, as pessoas, bichos, as coisas...o seu próprio rosto.”⁶⁷

Mas será que os trabalhos anteriores não seriam também eles verdadeiros auto-retratos? Não seriam também os seus recortes, fragilidades plenas de força, metáforas do seu ser? O mesmo já questionámos anteriormente no seu trabalho de 1968, *JE*. um “J”osé “E”scada, ou um EU.?

2.7.5 - O vasto mundo do Alto de Santo Amaro

As saídas de Escada do seu atelier e o contacto com a realidade, prendiam-se sobretudo com os passeios quotidianos que o pintor dava com os seus cães. Eram passeios no bairro onde vivia, que se tornavam verdadeiras expedições e aventuras. Era nesses passeios pelo Alto de Santo Amaro e pelo Jardim do mesmo nome, que o pintor recolhia, em desenhos de esboços e apontamentos, a temática para os seus trabalhos.

Nesses passeios o pintor “ia colher memórias, que depois floriam nas suas telas e nos seus desenhos rápidos ou dolorosos. Fundamentalmente, na pintura de [...] Escada, tudo são formas de alegria deslumbrada.”⁶⁸

Escada desenhava genericamente o Alto de Santo Amaro e a paisagem circundante: o jardim, as ruas com as suas grandes árvores, a Capela do Alto de Santo Amaro, o rio Tejo e a ponte. Conta-nos o escultor Lagoa Henriques que Escada “saía muitas vezes, com o pretexto de passear os cães, mas fundamentalmente para entrar na vida da cidade. E era nessa aventura permanente, nessa viagem, que ele ia descobrindo os assuntos, os referentes da sua pintura.”⁶⁹ Dos registos desses passeios, resultaram desenhos que mais tarde o pintor usou

⁶⁷ Fernando de Azevedo, Catálogo da exposição *José Escada*, Galeria São Bento, Maio de 1989

⁶⁸ Lagoa Henriques, “José Escada – uma pintura m(o)ural.” *Arteopinião*, nº13 Janeiro, 1981.pg25. Será ainda de referir que o escultor Lagoa Henriques, após a morte de José Escada, dedicou um dos episódios do seu programa, *Pare, Escute e Olhe*, RTP 1980, ao Alto de Santo Amaro e ao deslumbre do pintor por esta zona da cidade de Lisboa.

⁶⁹ Lagoa Henriques, “José Escada – uma pintura m(o)ural.” *Arteopinião*, nº13 Janeiro, 1981.pg 25

efectivamente nas suas pinturas. É disso exemplo *A queda do Skylab*.⁷⁰ Neste acrílico sobre tela, (80 x 40 cm), Escada continua a representação do quadro dentro do quadro, como se pode confirmar pela fig.37-(2.7). Contra um fundo em que o pintor recorre aos seus signos mas de recorte simplificado e em disposição equidistante, juntamente com elementos figurativos, encontramos ocupando o centro da pintura uma tela num cavalete, contendo uma imagem de um dos seus passeios pela beira rio. Na base da pintura um dos seus cães, Strof, repousa numa almofada de riscas violetas e pretas. Este ritmo e direcção é repetido na representação da lombada de livros numa estante que serve de fundo à composição. No canto superior esquerdo a reprodução de uma fotografia com um traçado excessivo representa o Skylab, tecnologia que dialoga e se contrapõe com uma peça de artesanato popular, representada ao longo da periferia esquerda.

Após a exposição de 1979, o motivo da sua pintura tornou-se a sua pessoa, as suas amizades e os acontecimentos vividos, sendo as suas telas o espelho da sua vida. Ele e os seus cães tornam-se elementos figurativos, que se misturam com a representação dos seus elementos mais típicos e reconhecíveis como os seus signos, ora incorporando-os na composição como padrão decorativo, ora surgindo assumidamente como um quadro na cena representada.

Neste último período da sua vida, pinta mais auto-retratos e representa também os seus cães, Strof e Gitane, seus companheiros e razão das suas idas à rua, dos seus passeios, únicos contactos com o mundo exterior ao seu quarto-atelier. Ao partilhar o seu quotidiano com dois animais, o pintor era um “defensor da condição humana, uma condição humana que ele exigia que fosse tão pura, tão directa e tão espontânea, como o comportamento dos seus cães, o Strof e o Gitanes.”⁷¹

Recorda-nos João Miguel Teixeira que “o seu diálogo com os animais foi sempre mais fácil que com a maioria das pessoas e também, ninguém melhor do

⁷⁰ *A Queda do Skylab*, óleo sobre tela, 80 x 40 cm, assinado e datado, 1979. Col. Lagoa Henriques. Pormenores desta tela foi capa da revista da Casa Fernando Pessoa, *Tabacaria*, nº6, Verão de 1998, sendo reproduzida na totalidade na pg. 27, em artigo de António Rodrigues, *Escada, dar forma ao desejo de criar*.

⁷¹ Lagoa Henriques, “José Escada - uma pintura m(o)ural”, *Arteopinião*, nº13, Janeiro 1981, pg 25

que ele, fixou a sua imagem.”⁷² Os seus cães são tema recorrente dos seus trabalhos tanto nos de maior ligeireza, a lápis ou carvão, com traço rápido e nervoso como era a sua forma de desenhar, como em registos mais demorados em tela com as diversas cores, tons, nuances e brilhos das diversas manchas e texturas do pelo. Dos dois animais, Strof foi talvez o mais retratado, possivelmente por ser mais fotogénico, mais calmo e pachorrento, quando junto do dono, por não ser tão escuro ou uniforme e possuir umas manchas mais ricas e contrastantes de brancos, cremes e amarelos que sobressaíam na grande mancha negra da sua cabeça.

Os retratos dos seus cães sucedem-se colocando os animais contra um fundo num jogo de quadrados e círculos, a fazer lembrar trabalhos anteriores do seu amigo Manuel Cargaleiro que mostramos na fig.38-(2.7).

Escada aproveitou a imobilidade do sono para retratar os seus animais O primeiro num desenho de técnica mista sobre papel, (13 x 20 cm), como se vê na fig.39-(2.7)⁷³, em que Gitano se destaca dum fundo multicolorido. Na composição, rivalizam diagonais formadas pela textura gráfica do fundo, relacionando-se com a disposição do animal no suporte, sublinhada pelo branco da trela. Existe um diálogo entre a mancha estática do corpo do cão com o dinamismo fragmentado do fundo. Esta metodologia terá servido para um ano mais tarde o pintor representar o seu outro cão com idêntico fundo, num acrílico sobre tela, mas com maiores dimensões, (34,5 x 43,5 cm), como mostramos na fig.40-(2.7).⁷⁴ No entanto, o pintor, ao colocar o animal noutra posição, criou outra composição, na qual não sublinhou as diagonais de modo tão fortes como no desenho anterior, restando como ponto de contacto o fundo colorido. Nesta pintura, o desenho do fundo tende a entrar pelo focinho do animal, reproduzindo-se na sua cabeça, que se destaca por uma sombra sobre as tramas do fundo, sendo também aqui notório o diálogo entre a massa negra do corpo do cão e o colorido do fundo.

⁷² João Miguel Teixeira, catálogo da exposição *José Escada*, Galeria São Bento, Maio 1989

⁷³ *O meu cão*, Gitano, técnica mista, lápis e ponta de feltro sobre papel, 13 x 20 cm. Assinado e datado de 27-10-78.

⁷⁴ *Strof*, acrílico sobre tela, 34,5 x 43,5 cm, assinado e datado.

Gitano e a Bola Mágica é o título de mais um trabalho em óleo sobre tela (40 x 80 cm), em que o um dos seus cães é retratado. Como podemos confirmar na fig.41-(2.7),⁷⁵ o animal posa do lado direito, com a cabeça sobre uma pata. Ao centro, a bola mágica, uma bóia de vidro verde usada nas redes de pesca detém-se junto a um frasco de vidro paralelepípedo. Do lado esquerdo, um embrulho deixa adivinhar um busto em barro, em processo de trabalho, pois encontra-se envolto em plásticos, para a argila não perder a humidade. Encostado ao fundo, formas que se repetem no seu interior: círculos dentro de círculos e quadrados dentro de quadrados, formas que identificamos como cerâmicas e que repetem o próprio fundo, de círculos e quadrados, na tentativa de criar afastamento e proporcionar profundidade visual, à composição.

O cão e a argila embrulhada em plástico, localizados nas extremidades da composição, são formas que se destacam da ordem geométrica nela apresentada funcionando como contra-ponto. É um retrato onde os adereços são atributos do retratado e o caracterizam, apesar de ser um cão.

Com um traçado solto e com leitura mais facilitada era como habitualmente Escada retratava os seus cães. Quando estes descansavam, o pintor aproveitava a pose para em traçado rápido registar o momento, tal como se verifica na fig.42-(2.7).⁷⁶ Neste desenho a grafite sobre papel (20 x 20,5 cm), a linha surge aqui tanto livre e suave, como na textura do soalho que serve de fundo ao desenho, como forte e carregada, produzindo a mancha do cachaço do cão. As patas e focinho apresentam um traçado solto, de inclinação variável e de amplitude diversa, representando a textura dos pelos das patas. Com delicadeza uniforme o pintor reproduz numa gradação de cinzento as sombras projectadas no soalho. A disposição na página é bastante interessante pois, apesar do soalho ocupar toda a folha, o cão situa-se no triângulo constituído pela diagonal descendente, pela periferia direita e pelo topo da folha.

Em outro desenho, utilizando lápis de cera sobre papel, (20 x 13 cm), um material mais difícil de explorar, que não era usual em trabalhos de Escada, surge

⁷⁵ *Gitano e a Bola Mágica*, óleo sobre tela, 40 x 80 cm, assinado e datado. Col. Particular.

⁷⁶ *O Gitano a Dormir*, grafite sobre papel, 28 x 20,5 cm, assinado e datado 2-4-76.

outro retrato de um dos seus cães como se mostra na fig.43-(2.7)⁷⁷. Neste desenho, é sobretudo a proximidade da pata direita, praticamente um grande plano, de jeito cinematográfico, que sugere a pose do cão. Em termos formais, a pata é quase do tamanho da cabeça do animal, sugestionando o observador para a distância entre ambas e para o espaço ocupado. No entanto, a cabeça tem mais peso pois é preenchida numa mancha negra, enquanto a pata é conseguida com um contorno e um ligeiro sombreado.

Outros dois desenhos a grafite, em que figuram os cães em descanso, são apresentadas na fig.44-(2.7)⁷⁸. Neste estudo, o pintor extraia a forma registando-a numa linha de contorno para depois, através das diversas nuances de cinzento conseguidas com o lápis, transmitir os vários tons, texturas e brilhos do corpo do cão. Nestes dois desenhos patentes na mesma folha, será de salientar a facilidade das manchas de traçado, conseguidas com o gestualismo rápido da mão, e a economia de meios, na fórmula do dizer mais com menos. Os desenhos a guache e as pinturas anteriormente apresentados tiveram como ponto de partida alguns desenhos a grafite que Escada ensaiara. Não se tratam de desenhos preparatórios ou de cartões para serem passados a telas, mas de desenhos que certamente o pintor desenvolvia a par com os trabalhos de cor, de modo a melhor entender as formas e os volumes e a avaliar as diversas possibilidades, como por exemplo um fundo com os seus signos, como se verifica na fig.45-(2.7)⁷⁹. Um cão de costas, certamente ainda cachorro devido à dimensão das orelhas, foi livremente riscado sem a preocupação de pormenores, destacando-se assim a mancha negra de um fundo quadriculado onde o pintor desenhara alguns dos seus ossos. Como a totalidade da folha não se encontra preenchida com os signos, estes funcionam como sombra do cão, pois apresentam-se numa tonalidade de cinzento conseguida com a grafite que serve de ponte entre a mancha negra do cão e o branco da folha.

⁷⁷ *O Strof*; lápis de cera sobre papel, 20 x 13 cm, assinado e datado de 16-4-77.

⁷⁸ Sem título, desenho a grafite sobre papel, 42 x 55, não assinado nem datado. Coleção escultor Carlos Amado.

⁷⁹ Sem título, desenho a grafite sobre papel, 30 x 21 cm, sem data. Coleção escultor Carlos Amado.

Também foi através da mancha criada por um riscar rápido que o pintor registou, desta feita com pequenos apontamentos de cor, uma cabeça de cão. Uma trela vermelha impõe-se na mancha negra onde alguns azuis suavizam a passagem do negro para o branco. Não estamos perante um desenho de leitura fácil ou directa, como se pode verificar na fig.46-(2.7)⁸⁰, pois o animal encontra-se dissimulado na forma e esta dissolvida na composição.

Na pintura a óleo sobre tela (38 x 55 cm), intitulada *O Felino*,⁸¹ um gato negro desenhado na base do suporte sustém nas costas, no centro da composição, um canário amarelo, como se verifica na fig.47-(2.7). Tanto o gato como o canário foram desenhados de memória, o que tornou a representação destes animais bastante rígida e sem a riqueza plástica que o pintor geralmente conseguia, como já confirmámos nos desenhos do real.

Escada, ao desenhar os seus cães, praticava um desenho de retrato, desenhando especificamente o modelo, de modo que podemos saber qual o cão presente em cada retrato. Neste caso, Escada não desejou representar um gato específico, mas contar uma história, a situação permissiva e tolerante de um gato com um canário no dorso. O pintor pretendeu transmitir um ambiente místico e estranho, a avaliar pelo gato e pela sua envolvente. Do gato preto, associado a superstições, bruxas e azar, destacam-se os olhos, brancos e verdes que sobre um vulto negro, fitam o observador. Com o intuito de transmitir o olhar estranho e nocturno dos gatos, o pintor desenhou uns olhos que se adaptariam melhor a um réptil. O canário amarelo consegue com as costas uma diagonal ascendente minimizando assim a sua deformação anatómica. No fundo que ocupa toda a superfície do suporte, a mata do Monsanto desdobra-se numa imensa Primavera nocturna de pequenas flores, envolta no cantar do pássaro. Neste trabalho o pintor desenvolveu algumas experiências, tendo colado papel celofane de modo a produzir ligeiro enrugamento e texturar o suporte.

⁸⁰ Sem título, desenho a lápis de cor sobre papel, 30 x 21 cm, assinado e datado. Colecção escultor Carlos Amado.

⁸¹ *O Felino*, óleo sobre tela, 38 x 55 cm, assinado e datado de 80. Colecção particular.

Sobre *O Felino* escreveu João Bénard da Costa: “É um gato imenso e pretíssimo, com uns olhos que rasgam a noite toda. Mas não é ele que mete medo. O medo vem do canário que lhe está pousado no lombo e que, de bico muito aberto, uiva à noite uma dor que só os olhos do gato parecem entender.”⁸²

As Tentações de Santo António,⁸³ um trabalho a óleo sobre tela (80 x 50 cm), realizado no ano de 1979 que se entende na mesma linha, e que se enquadra no mesmo modo de pintar do trabalho anterior, apresenta um jardim, um bosque ou mesmo uma floresta, de crescimento desordenado, labiríntico e sinuoso, cujos troncos e lianas mais se assemelham aos seus trabalhos das cordas embaraçadas, como se pode conferir na fig.48-(2.7). Deste modo, Escada confere relevo, volume e alguma profundidade a esse jardim idílico. A floresta fantástica⁸⁴ está povoada de diversos animais que, a lembrar a arca de Noé, se passeiam aos pares, tornando-se divertido para o observador descobrir os animais que se encontram dissimulados no emaranhado da mesma. No centro do quadro, por baixo de duas estrelas e dum tronco em arco, Santo António com o menino nos braços alimenta os pássaros. Com noção do mundo que construíra, Escada desenhou no primeiro plano um corvo transportando no bico a mensagem: *Droga, Loucura, Morte*.

Num ambiente campestre de verdes frescos pastam *As Cabrinhas*,⁸⁵ como se pode verificar na fig.49-(2.7).

Este acrílico sobre tela (80 x 40 cm), apresenta o centro deslocado para a base do suporte, tornando as cabrinhas brancas foco da atenção do observador. No canto superior esquerdo o desenho rendilhado de uma linha de horizonte em diagonal rompe por entre flocos de nevoeiro. O fundo é de um azul frio conseguido por diversos tons sem qualquer figuração. Do lado esquerdo do

⁸² João Bénard da Costa, in “Escada: O cerco infinito”, *Público*, 25 de Abril de 2003

⁸³ *As Tentações de Santo António*, óleo sobre tela, 80 x 50 cm, assinado e datado.

⁸⁴ Essa fantasia era exaltada pelo consumo de substâncias e produtos alucinogénicos, de medicamentos psicotrópicos e de álcool que o pintor iniciara o consumo ainda em Paris. Se inicialmente tomava substâncias inebriantes a que confiava a sua esperança de sair dos limites da realidade e alargar os limites do seu conhecimento, logo passava a outras substâncias para aliviar o sofrimento da falta das primeiras. As substâncias seriam tomadas na busca de uma realidade artificial e da vontade de uma libertação de regras do sistema social

⁸⁵ *As Cabrinhas*, acrílico sobre tela, 80 x 40 cm, assinado e datado.

suporte duas árvores dinamizam a composição, dialogando com a diagonal do fundo. Aparentemente estas duas árvores encontram-se em estações diferentes, uma na Primavera outra na Outono, apresentando a primeira uma larga copa e a segunda diversos ramos nus. No entanto, existem árvores de folha caduca e outras que não mudam de folhas conservando-as todo o ano; Este cruzamento de diversos estados de apresentação do mesmo modelo, neste caso da mesma árvore, já anteriormente tinha sido testado pelo pintor em alguns dos seus desenhos realizados no Alto de Santo Amaro.

É disso exemplo o desenho a grafite intitulado *O Jardim*, que apresentamos na fig.50-(2.7),⁸⁶ onde Escada utiliza uma vez mais divisões horizontais à semelhança dos desenhos anteriormente produzidos com a técnica surrealista do *Cadavre Exquis*. Este método de trabalho adapta-se perfeitamente ao desenho de árvores, devido à sua verticalidade. No mesmo desenho, e em situações estanques, que permitem uma melhor análise das partes que fazem o todo, obtemos diversos pontos de observação do modelo: os troncos, a copa, as folhas. Cada uma das secções desenhadas apresenta-se formalmente estanque em relação às outras, apesar de representarem o mesmo modelo e de se apresentarem no mesmo sentido, o da verticalidade da árvore. Alguma coisa do visual da poesia está patente nestes desenhos, notando-se entre secções rimas visuais, não se tratando de repetições, pois isso seria usar a mesma forma ou o mesmo traçado. De secção para secção muda a representação, mudam as linhas, muda o traçado, estando sempre presente a marca do pintor nos diferentes modos de ver e de fazer, com o mesmo valor visual, contribuindo para a percepção do todo.

Escreve Sophia de Mello Breyner sobre a forma atenta e perspicaz de Escada que enquanto: “pintor não é apenas alguém que pinta bem mas mais ainda alguém que vê bem. E só vê bem aquele que imagina a evidência”.⁸⁷ O exercício do desenho esta patente na boa observação e na captação do real, servindo assim para um melhor entendimento dos espaços, e dos volumes, tornando-se desse modo uma ferramenta do pensamento.

⁸⁶ *O Jardim*, grafite sobre papel, 19 x 13 cm assinado e datado de 1976.

⁸⁷ Sophia de Mello Breyner Andresen, catálogo da exposição *Óleos de Escada*, Galeria de S. Mamede, Junho-Julho, 1979

Para um melhor entendimento desta fase do trabalho de Escada socorremos das palavras do escultor Lagoa Henriques: “o que importa reafirmar é o seu deslumbramento pelas árvores do jardim da Torre de Belém, o céu, as nuvens, os barcos, os amigos.”⁸⁸ Pois Escada enquanto artista desenhador, e pintor, captando imagens “era um caçador de beleza, preocupava-o muito que essa beleza pudesse ser entendida por todos.”⁸⁹

Tanto na representação das árvores como, anteriormente, em outros temas como nos ossos ou nas cordas, Escada ultrapassa a simples representação figurativa, para apresentar sugestões visuais do real, já que os seus desenhos por vezes se apresentavam visualmente abstractos na sua forma. Na realidade, essas figurações são outras soluções visuais reconhecíveis, para resoluções já anteriormente praticadas quando o pintor utilizava a não figuração ou as formas abstractas. Os signos mudam, as formas transformam-se, mas permanece o mesmo objectivo, o mesmo modo de ver garantindo o sentido verdadeiro do devir da arte.

Neste território em que o desenho demonstra as capacidades de ver do artista, apresentamos *A Ponte Sobre o Tejo*,⁹⁰ desenho a grafite, onde Escada coloca sobre camadas os diversos referentes do real, como se confirma na fig.51-(2.7). Nas suas saídas do atelier para passeios no Alto de Santo Amaro, o seu deslumbre particularizou-se na ponte sobre o Tejo, na época a única, chamada de Ponte Salazar, construída quando Escada se encontrava em Paris e inaugurada em 1966. Esta construção de grande porte não existia quando o pintor partiu para França, logo, quando do seu regresso, Escada, fascinado, prestou-lhe grande atenção, devido ao facto da sua enorme presença física no bairro e da sua visualização inevitável. O pilar norte assente em terra, no meio do casario e a via que dá acesso ao tabuleiro da ponte, no sentido norte-sul, parte da extremidade do referido bairro, encontrando-se o tabuleiro suspenso sobre grande parte do mesmo. Por ser um alto, o rio e a ponte avistam-se de alguns ângulos, sendo a

⁸⁸ Lagoa Henriques, “José Escada – uma pintura m(o)ural.” *Arteopinião*, nº13 Janeiro, 1981.pg25

⁸⁹ *Idem, ibidem.*

⁹⁰ *A ponte sobre o Tejo*, desenho a grafite sobre papel, 10 x 17,5 cm, assinado e datado de 77.

presença visual da ponte praticamente uma constante no bairro, à qual a sensibilidade do pintor não poderia permanecer indiferente.

Neste pequeno desenho enquanto o observador é colocado por detrás de uma rede de troncos de uma pequena árvore ou arbusto, que produz uma malha de grafite negra que percorre todo o desenho, o tabuleiro da ponte surge paralelo a um muro que corta uma copa de um arbusto. Da base desse arbusto de forma circular ergue-se a única vertical do desenho: um pilar da ponte.

Com estas sobreposições de planos, Escada consegue neste desenho uma abordagem espacial com um sublinhar da profundidade, sem recorrer ao tratamento ortodoxo das regras da perspectiva. O arvoredo de primeiro plano, uma primeira linha de ervas, o muro, o arbusto redondo e, por fim, a ponte, todos estes elementos em sobreposição sucessiva contribuem para uma forte marcação de planos e para a criação ilusória de grande profundidade. Estas sucessivas camadas de planos associada à composição do desenho, especialmente às duas paralelas constituídas pela ponte e pelo muro, que depois são unidos visualmente pelo arvoredo de primeiro plano, demonstram a imensidão do ver e interpretação espacial do artista a par com a diversidade da aplicação da linha.

Do mesmo modo, apostando no uso quase exclusivo da linha e utilizando o primeiro plano de um modo quase abstracto, só se reconhecendo com a identificação de um elemento entre o primeiro e o último plano, é o que sucede no desenho *A Outra Banda*. Nesta série de desenhos, a figuração encontra-se dissimulada, permitindo ao leitor balançar o desenho entre o abstracto, numa primeira e rápida leitura, para numa segunda leitura se descobrir o referente e o real.

Como se confirma na fig.52-(2.7),⁹¹ um primeiro plano que quase preenche todo o suporte, conseguido com traços de ligeira obliquidade à direita e à esquerda representando o que se pode interpretar como um conjunto de arbustos. Do lado direito do desenho, apresenta-se de forma ligeira uma mancha de dois tons que representa o rio Tejo e a margem sul. Transportando o observador de

⁹¹ *A outra banda*, grafite sobre papel, 10 x 17,5, assinado e datado 1977. Em 1980 fazia parte da colecção da Colecção da mãe do pintor, D^a Maria Adriana Escada.

regresso ao real um barco petroleiro dirige-se para a foz. Este desenho foi realizado com toda a certeza na Capela do Alto de Santo Amaro,⁹² donde se avista o rio e a margem sul. Alguns pinheiros cresceram fora do recinto da capela que por se situar mais alto permite a visualização das suas copas.

Ainda definindo bem os vários planos e conjugando os diversos elementos anteriores como a ponte, a vegetação e a Capela, debruçamo-nos sobre outro registo dos passeios de Escada, intitulado *Capela de Santo Amaro*. Neste desenho, como se pode confirmar na fig.53-(2.7),⁹³ encontra-se a partilha da luz e da sombra. Dividido ao meio no sentido vertical, o lado direito do desenho apresenta em primeiro plano uma série de vegetação, para nas suas falhas descortinarmos, ao fundo, a Capela plena de luz. Entre a vegetação e a Capela, em plano intermédio, encontra-se a ponte e uma árvore ou pilar, de modo a que a vertical contrabalance a horizontalidade sugerida pela ponte.

Sophia de Mello Breyner escreveu que era “talvez na poética de Escada o momento da convergência em que interior e exterior se encontram e se vêem mutuamente”.⁹⁴ Acreditamos que o interior e exterior de que fala a poetisa se entende como sendo o exterior, o real e o interior a interpretação, as formas pessoais de ver e de apresentar esse real exterior. Para Escada, a arte estava em todo o lado, cabendo aos artistas, em função da sua sensibilidade descortiná-la aos outros.

A noite encontra-se registada num desenho da Capela, em que Escada tira partido da mancha e das potencialidades da grafite nos diversos níveis de cinzento. Como se mostra na fig.54-(2.7),⁹⁵ o artista dispõe contra um fundo plano e pleno de negro, com fonte de luz da esquerda, os volumes da referida Capela: cones, cilindros, cubos, e paralelepípedos. O envolvimento nocturno leva a que os

⁹² A Capela do Alto de Santo Amaro foi construída em 1549, conforme inscrição sobre a sua porta principal e mandada construir por devotos Galegos. Esta capela renascentista compõe-se de dois espaços distintos: a igreja de planta circular, com capela-mor também circular e a galilé formada por tramos poligonais. Nos finais do Séc. XVII, as paredes da galilé foram decoradas com azulejos policromos, para no século seguinte receber os portões de ferro.

⁹³ *Capela de Santo Amaro*, acrílico sobre papel, 13,5 x 20 cm. Assinado e datado de 76. Col. Sophia de Mello Breyner.

⁹⁴ Sophia de Mello Breyner Andresen, catálogo da exposição *Óleos de Escada*, Galeria de S. Mamede, Junho-Julho, 1979

⁹⁵ Sem título, desenho a grafite sobre papel, 21 x 29,5 cm.

volumes brancos da Capela sejam mais vincados, assistindo-se aqui a um entendimento das formas acompanhado de uma simplificação do real, podendo-se de certo modo enunciar a lição de Cézanne. Para o pintor provençal os seus quadros são como que construções perante a natureza: “Tudo na natureza se modela como esferas, cones e cilindros. Devemos aprender a pintar baseados nestas formas simples e só depois seremos capazes de fazer tudo quanto quisermos”.⁹⁶

Tais ideias foram explicadas por Cézanne, através de elementos cartesianos em carta ao pintor Émile Bernard, (1868-1941), datada de 1904: “Tratar a natureza pelo cilindro, a esfera, o cone, tudo posto em perspectiva, isto é, que cada lado de um objecto, de um plano se dirige para um ponto central”⁹⁷. Esta visão convergente ou concêntrica de Cézanne necessitava de uma solução para a problemática da resolução espacial, bem como de toda uma revisão do processo perspéctico.

Cézanne procede à substituição da perspectiva académica por uma outra. Despreza a proporção concreta das coisas e dá-lhes uma dimensão espiritual, extensível à plasticidade das formas, em que o objecto material deixa de o ser, passando a existir apenas uma criação artística. “Em vez do objecto, ele tentará exprimir as relações que o mesmo objecto mantém com a esfera, o cone e o cilindro, ou com formas mais complexas, combinadas a partir daquelas,”⁹⁸ comparando o objecto com o seu equivalente e fazendo uso de metáforas plásticas.

Escada apropriou-se de um modo de fazer em que a perspectiva académica e ortodoxa não era convocada. A sua sensibilidade conduzia-o, por assim dizer, numa perspectiva espiritual.

No prosseguimento da carta ao pintor Émile Bernard, pode-se ainda ler que: “As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão... As linhas perpendiculares

⁹⁶ Emile Bernard, «Souvenirs sur Paul Cézanne. Cartas e Entrevistas», Paris 1912, in, Walter Hess, *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*, p. 34, Ed. Livros do Brazil.

⁹⁷ Hajo Duchting, *Paul Cézanne, Da Natureza à Arte*, Koln: Benedikt Taschen, 1993.

⁹⁸ Walter Hess, *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*, p. 109. Ed. Livros do Brazil.

a este horizonte, dão a profundidade. Ora a natureza... é mais em profundidade do que em superfície, donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulados, para fazer sentir o ar.”⁹⁹

Cézanne trabalhou a cor de uma forma completamente inovadora, exigindo que a cor desse simultaneamente a luz, sombras, reflexos, atmosfera, forma e modelado. Considerava ainda que para se pintar um objecto na sua essência era preciso ter olhos de pintor, esses olhos que só pela cor se apoderam do objecto e o relacionam com outros, fazendo com que o motivo germine a partir desta.

No desenho da Capela à noite, Escada revela com a grafite sobretudo contrastes de luz e sombra, sublinhando as formas simples do conjunto volumétrico, fazendo sobressair os reflexos, as zonas banhadas pela luz com diferentes e variadas tonalidades e criando uma atmosfera consoante o plano em que se encontram na composição.

De acordo com Cézanne, à medida que se vai pintando, vai-se também desenhando, pois segundo ele: “não existe uma linha, não existe o modelado; existem apenas contrastes. Quando a cor atinge a sua riqueza máxima, a forma alcança a sua plenitude.”¹⁰⁰

Poderemos entender os desenhos da Capela como estudo preparatórios para o entendimento das formas, pois o pintor vai realizar diversas telas com essa representação. No entanto, as telas não são a passagem dos desenhos para outro suporte, noutra dimensão e a cores. Na passagem da Capela para pintura, Escada opta por representá-la de um ângulo lateral e de um plano em que o observador se encontra mais baixo, mais propriamente numas escadas que dão acesso à Rua da Junqueira. Como se mostra na fig.55-(2.7)¹⁰¹, o pintor misturou a ficção com a realidade, construindo o sonho e pintando a capela como se ela fosse a paisagem da janela do seu quarto. Nos objectos representados no desenho, a memória, a realidade e a invenção são sempre equilibrados tornando os sinais relevantes na

⁹⁹ Hajo Duchting, *Paul Cézanne, Da Natureza à Arte*, Koln: Benedikt Taschen, 1993, pg171.

¹⁰⁰ Hajo Duchting, *Paul Cézanne, Da Natureza à Arte*, Koln: Benedikt Taschen, 1993, pg171.

¹⁰¹ *Capela de Santo Amaro*, óleo sobre tela, 40 x 80 cm, assinado e datado de 1979, pertencente à Col. Galeria 111.

presença. O desenho não refere em mais lado nenhum: está lá enquanto traço e enquanto presença.

Com a mesma ficção, Escada representou as suas formas nas paredes do seu quarto, num papel de parede, o que demonstra o quanto de decorativo poderiam ter os seus signos: em faixas verticais vermelhas e *grenats* o pintor perfila as formas anteriormente usadas nos ossos. Escada, ao re-representar os seus ossos ou as suas cordas, nós, emaranhamentos, novelos e copas de árvores, que mais não eram do que uma recuperação de um discurso já dito, mas agora envolvidos em outro contexto, terá conseguido dizer o mesmo mas por outras palavras. No seu caso, representar o mesmo, mas por noutras figurações, continuando assim a concretização da essência dum artista coerente. Nas suas palavras, quando da exposição de 1979, na Galeria S.Mamede, o pintor afirmou que “alguns dos quadros que exponho vão ser rotulados de académicos e outros de... repetitivos ou, pelo menos, de continuarem parecidos com o que eu já fazia”.¹⁰² Sophia de Mello Breyner, escreveu no catálogo da exposição na Galeria S. Mamede que: “muitos dos signos anteriores de Escada permanecem, mas através deles passa, surge, irrompe a multiplicidade do visível: frutos, pássaros, rostos, corpos, o rio nocturno, a capela, os juncos, o cão, o barco sobre as águas.”¹⁰³

E se a representação da Capela, apresenta a dualidade de ser a paisagem vista da janela, e a janela aberta no quadro, considerando-se o quadro dentro do quadro, a duplicação não fica por aqui pois Escada repete a imagem do modelo com um postal da mesma Capela na parede do quarto representado. De novo, um outro quadro no quadro, o que permite ao observador entender a forma e os volumes do objecto protagonista da tela quando só representada em fragmento, na cena central. A composição resulta mesmo num somatório de quadros dentro do quadro. Do lado esquerdo outros dois postais parecem nada ter a ver com a Capela, no entanto, o do canto superior esquerdo mostra a vista possível da Capela, a outra margem, que Escada já desenhara e que já apresentámos na fig.52-

¹⁰² *Diário de Lisboa*, Roteiro Cultural, Quarta-feira, 27 de Junho de 1979, pg 22.

¹⁰³ Sophia de Mello Breyner Andresen, catálogo da exposição *Óleos de Escada*, Galeria de S. Mamede, Junho-Julho, 1979

(2.7). Em contrapartida no postal inferior esquerdo, o pintor representa um fragmento da parede exterior da Capela.

Trata-se de uma representação e análise em pormenor de um fragmento, que o pintor achou por bem reproduzir, que mostra a parede exterior da Capela constituída por varias pedras, com diversos tons, algumas ervas em riscos, resultantes da costura das pedras e um contorno de sombra de um dos seus cães. Escada costumava desenhar contornos de sombras a grafite, tanto no chão e nas paredes como a acompanhar o contorno da sombra na distribuição desta entre esses dois planos, mesmo quando a sombra se distribuía e dobrava nos planos perpendiculares aos primeiros. Esses contornos tanto resultam das sombras do seu corpo, como dos seus cães ou ainda de quem por vezes passeava na sua companhia.¹⁰⁴

A luz e a sombra também se encontram representadas neste trabalho, de modo característico, pois a sombra de uma lamparina encontra-se projectada na parede. Não a luz que dela provém mas a sombra que ela produz.

Sobre o seu papel de parede, lembra-se Eurico Gonçalves de quando Escada desenhava meticulosamente as suas pequenas formas “repetidas e de estrutura simétrica, que evocavam vértebras, seixos e organismos dissecados”¹⁰⁵, com os quais preenchia as superfícies tanto de papel como das telas. E lembra-se também que mais tarde “esses signos eram recortados em relevos cromáticos e transparentes, recriando uma estranha e fascinante fantasmadoria, pela intercepção da luz e da sombra”.¹⁰⁶

Três meses antes de falecer, Escada desenhava as oliveiras que circundam a Capela.¹⁰⁷ Desses estudos, que se podem ver nas figuras de 56 a 64-(2.7), conseguimos reunir uma dezena de desenhos a grafite sobre papel, que se entendem como análises preparatórias para as pinturas que o artista desenvolvia na época, mais especificamente os auto-retratos com os cães. As oliveiras

¹⁰⁴ No capítulo 1.7, Fotobiografia, figs.38 e 39-F, podem ser vistas imagens de tais contornos.

¹⁰⁵ Eurico Gonçalves, “A caixa da arte”, *Diário Popular*, 12 de Julho de 1979, suplemento, pg4

¹⁰⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁷ No capítulo 1.7, Fotobiografia, fig.36 e 37-F podem ser vistas imagens da Capela do Alto de St.º Amaro e das suas oliveiras.

possuem grande significado religioso, a que Escada não seria alheio, todavia escusamo-nos a uma análise simbólica, pois estas eram, e são ainda, as árvores que circundam a Capela, não tendo o pintor optado por elas pelo seu significado.

Nestes desenhos, o pintor ensaiou varias formas da representação, tendo em cada um desses esboços, explorado diferentes abordagens, expondo assim a sua particular percepção visual assim como a plasticidade da representação das formas e do seu modo de fazer e dizer.

Em cada registo de oliveira, verifica-se que o artista tenta sempre diferentes formas de representação; por vezes a representação aproxima-se do real, num descobrir e assimilar de formas assim como de valores de claro escuro, de interior e exterior. A árvore surge sempre sozinha na folha, mas de ensaio em ensaio, surge ora com ligeiro apontamento do solo assim como da copa ora com representação mais espessa. Em algumas copas, as folhas são representadas como um todo, em suave mancha larga de cinza claro, para sobre ela deixar marcas mais fortes das folhas de modo a caracterizar o conjunto. Noutros desenhos ainda o solo e a copa são desenhados em pormenor, com maior riqueza de detalhe tanto em elementos caracterizadores como na utilização de diversos tons de cinzento. Assim, os diferentes tons salientam os planos mais próximos e mais afastados, no caso da copa, bem como nas zonas de sombra e luz, no caso do solo. O artista aborda a árvore continuando em cada desenho a explorar as potencialidades da grafite.

Em alguns desenhos da árvore o pintor explora as várias texturas gráficas possíveis dentro da forma enrolada e retorcida do tronco da árvore. Escada atendeu sobretudo à textura do tronco, sendo que os seus pequenos traços juntos e interrompidos possuem a força visual daquele e transmitem a rugosidade da casca da árvore, assim como o seu envolvimento e direccionamento, através do sentido rigidamente imposto à linha. Na copa, ao contrário os mesmos traços já se apresentam sem condicionantes e mais espaçados.

Com a mesma técnica de pequenos traços que direcciona, dispersa, junta ou separa, surge o movimento e o ritmo, conseguidos em intervalos regulares, através de pequenos riscos que no seu todo formam o conjunto. Consoante o

desenvolvimento do objecto, Escada ordena os elementos que lhe servem de linguagem de acordo com o ritmo e movimento expressos na dinâmica da linha que surge como contorno delimitando a forma, enquanto o interior do modelo apresenta variações de cinzento conseguidos com ligeiras manchas. Em alguns troncos é notório um risco mais suave, ensaio de onde passará o traço mais forte e final. Também se verifica que o pintor se interessou mais num desenho pelo espaço oco da árvore do que pela sua envolvente, a própria árvore, pois coloca esse espaço interior oco no centro da folha, nele carregando toda a força da grafite. Esse mesmo espaço oco é expresso com grafite escura explorando o vazio, numa mancha limitada pelo corpo da própria oliveira. Mas também representa a oliveira sem a desenhar, dando mais importância aos elementos circundantes da árvore: Escada desenhou o tronco da oliveira com linha simples e segura, sendo os troncos mais finos delimitados pela mancha da copa, resultando o desenho desses troncos pelo seu não desenho, mas pelo contorno do fundo. Nestes jogos de figura fundo surgem ainda outros registo, desta feita com maior incidência no tronco da oliveira, onde este aparece destacado de um fundo negro, que não preenche todo o suporte como que engolida pela noite, destaca-se a forma a branco onde o volume do tronco é sugerido por pequenos sombreados. O mesmo tratamento de sombra é dado tanto no tronco como na copa desta oliveira.

De regresso à pintura, Escada optou num óleo sobre tela, (46 x 38 cm), por uma representação mais realista, como se pode verificar na fig.65-(2.7),¹⁰⁸ na tela intitulada *Auto retrato com cães*. Nestes últimos tempos o trabalho do pintor recaí na sua própria figuração, acompanhado dos seus cães, representando também as suas passagens pela Capela do Alto de Santo Amaro, de onde como já referimos, se desfruta uma magnífica vista do rio Tejo, podendo-se fazer no rio a leitura metafórica do devir da arte. Neste auto-retrato o suporte é cortado por duas medianas: a vertical, implícita na oliveira, e a horizontal, constituída na linha explícita do horizonte, por sua vez representada por pontos das luzes da margem do rio. No lado esquerdo encontramos o pintor representado com os seus habituais

¹⁰⁸ *Auto retrato com cães*, óleo sobre platex, 46 x 38 cm. Assinado e datado de 1980.

chapéu e samarra, o que equilibra o lado direito, onde representou os dois cães. Estes dois focos de interesse, que servem de base e dão peso à composição, juntos com a copa da oliveira, no topo do suporte, constituem a triangulação da composição. No entanto, certamente devido ao carácter intimista do auto-retrato, à sobre dedicação, o pintor terá cedido ao exagero de representar certas ervas e arbustos, assim como alguns malmequeres em que é possível contar todas as pétalas.

O mesmo tema é repetido em outro trabalho a acrílico sobre tela, (70 x 100 cm), intitulada *Eu e os meus cães*, como se mostra na fig.66-(2.7)¹⁰⁹. O suporte é constituída pela colagem de duas peças de tela, que se sobrepõem ao centro nas verticais vermelha e amarela.¹¹⁰

Nesta composição uma relação de interior e de exterior marca o trabalho. E não se tratando o exterior de uma imagem de janela aberta no quadro, também aqui se verifica, mais uma vez, a constante do quadro dentro do quadro. O observador, devido à percepção selectiva, tem a dificuldade de escolher e entender se está presente perante um interior com uma imagem do exterior ou perante um exterior com uma imagem do interior. Do lado esquerdo, Escada cita-se a si próprio: na parede do interior, um quadro emoldurado mostra os seus antigos signos multicolores alinhados e emoldurados, enquanto por baixo, sobre uma mesa, repousa um dos seus recortes de papel ou cartão, montado e sem cor. A presença de tais referentes situa-nos no seu quarto atelier. Será de salientar o apego do pintor aos seus antigos signos e o uso dos seus antigos trabalhos como referente nas novas composições, assim como a distinção entre ambas as expressões da pintura e de recorte, com o uso da cor na pintura e do preto e branco no objecto. Este último é um recorte desdobrável em que as formas recortadas se sobrepõem ao fundo produzindo assim diversas tonalidades de cinzento.

¹⁰⁹ *Eu e os meus cães*, acrílico sobre tela, 70 x 100 cm. Assinado e datado de 1980, Col. Fundação de Serralves, Porto

¹¹⁰ Esta técnica era já usada antes do Renascimento quando da pintura de telas de grandes dimensões, para as quais não existiam panos desse tamanho. Assim, os mestres pintores faziam coincidir elementos desenhados do quadro, planos de arquitectura, lanças, paus de bandeira e outros com a costura das telas minimizando deste modo o efeito dessas costuras na composição.

No conjunto da composição será interessante frisar a profundidade conseguida neste trabalho, através dos diferentes planos, desde um primeiríssimo plano interior, em que só se percebe a silhueta de uma planta, seguida do plano da mesa com o objecto recortado, até ao plano da parede, onde se encontra o quadro. Passamos assim do interior ao exterior, onde se encontra o plano com o pintor e os cães, prosseguindo para o segundo plano de exterior, as oliveiras, até o último plano da margem sul do Tejo, sobre o qual um firmamento cintilante projecta o observador para o infinito.

No exterior, o quadro dentro do quadro revela-se na parede da Capela, exibindo os seus *grafittis* de fervor eleitoralista.

Este terá sido o seu último quadro, como o seu próprio ex-voto. A pintura da Capela do Alto de Santo Amaro, pode ser entendida como uma premonição pois foi desta Capela que viria a sair o seu funeral. Nesta pintura, Escada ficcionou o exterior representando duas Capelas: uma onde ele se retratou e outra no plano das oliveiras para identificação do local. A margem sul do Tejo surge plena de pequenas luzes amarelas enquanto as estrelas cintilam a branco sobre um céu azul prússia. O interior e o exterior comunicam através de duas pernas de plantas que se desenvolvem desde a silhueta negra no interior, para na zona de exterior, mais figurativa, se apoderar da cor e se caracterizar.

Escada, Strof, e Gitane são quem habita a pintura. Os trabalhos do pintor neste último período surgem como uma colecção de imagens, postais ou *graffittis* que lembram um “Escada esteve aqui”,¹¹¹ tal como nos acrescenta Fernando de Azevedo ao dizer que: “José Escada, já muito para o fim, o prematuro fim, tem do mundo como que uma imagem de despedida, como uma passagem de reconhecimento e de recordação”¹¹².

O conteúdo do seu trabalho resulta sobejamente da sua vivência e da sua experiência pois “uma arte sem experiência existencial própria, fica vazia. Essa

¹¹¹ De facto estiveram lá. A comprová-lo apresentamos no capítulo 1.7 – Fotobiografia, fig.35-F, imagens onde se pode ver o pintor e os seus cães na correspondência da sua obra com o seu mundo afectivo.

¹¹² Fernando de Azevedo, catálogo da exposição *José Escada*, Galeria São Bento, Maio 1989

experiência não pode ser substituída pelo conhecimento recebido teoricamente de outrem. Não se pode procurar nem mesmo constituir planificadamente a experiência, ela é que nos procura”.¹¹³

Toda a obra de José Escada é o espelho da sua experiência de vida. As suas obras dão mais sentido às palavras de Vergílio Ferreira: “Toda a arte implica uma relação vivida com o entendimento do real”.¹¹⁴ O aparecimento de uma *outra dimensão* surge na medida em que Escada associava a ideia de criar a uma certa ideia de vida *mais intensa*. “Assim se deve observar a obra de Escada [...], nela nada mente, porque é uma obra que corresponde à experiência humana que intensamente procurou [...]”.¹¹⁵ Estamos então perante uma arte intensa, verdadeira, fruto de experiência vivida. Na opinião do escultor Lagoa Henriques, Escada, “foi sempre um homem livre, [...] livre porque nunca se escravizou a modas e convenções, amou sempre intensamente o que o rodeava, procurou sempre compreender o mundo dos outros. Daí as suas respostas, nessa linguagem que é o desenho ou a pintura, a colagem ou o recorte, tão autênticas, tão directas, que ainda hoje nos impressionam”.¹¹⁶

¹¹³ Rui Mário Gonçalves, catálogo da exposição *José Escada*, Galeria de São Bento, Maio 1989.

¹¹⁴ Vergílio Ferreira, *Arte Tempo*, Lisboa, Edições Rolim, s.d. pg 10

¹¹⁵ Rui Mário Gonçalves, “Evocação de José Escada”, in, *Vértice*, nº 16, Julho de 1989.

¹¹⁶ Lagoa Henriques, “José Escada - Uma Pintura M(o)ural”, *Arteopinião*, nº13 Jan. Fev. 1981, pg24

Conclusão

Escada morreu demasiado cedo, sem poder desenvolver a originalidade do seu projecto, e sem ter tido o merecido reconhecimento. Ao depararmo-nos com a partida precoce de José Escada poderíamos pensar que a sua obra seria de número reduzido, no entanto, não é o caso. Um largo número de obras engrossa a sua produção, que logicamente teve altos e baixos, sofrendo diversas abordagens, traduzindo várias das suas preocupações, tanto ao nível artístico e criativo, como ao nível pessoal. Representado em variadas colecções, só uma obra do artista se encontra exposta em permanência, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

A importância de José Escada no panorama das artes plásticas, centra-se sobretudo na sua capacidade de reflexão teórica, que formalizava posteriormente no seu trabalho. Escada tinha o gosto do fazer, entendendo o ser artista na fusão da cabeça com as mãos, estando sempre o seu lado conceptual apoiado no seu lado de artesão. Costumava dizer que: “as mãos e os olhos trabalham juntamente”.¹ A soma destes dois factores resulta no seu trabalho e no seu relacionamento como pintor com a arte contemporânea, desenvolvendo assim um percurso artístico pleno de originalidade. As regras que regularam o artista não foram exteriores nem fechadas, e o seu desenho tornou-se numa linguagem certa e directa mas também livre e aberta.

O seu trabalho, foi ao longo de todo o seu percurso revestido de um carácter puramente particular e pessoal, assente sobretudo no risco da experimentação e no desbravamento de novos caminhos e de novas formas de encarar o desenho, criando assim capacidades para a aceitação de novas formas de expressão plástica assentes na originalidade das suas interpretações formais.

Na análise preliminar à obra do artista foi necessário um faseamento ou periodização baseado em datas. No entanto concluímos não existirem fases estanques e datáveis, optando por dividir os a obra de Escada em grandes grupos

¹ José Escada, segundo Rui Mário Gonçalves, “Evocação de José Escada”, in, *Vértice*, nº 16, Julho de 1989

temáticos. Mais do que datas, deparámo-nos com grandes temas que foram desenvolvidos ao longo da vida do artista. O pintor nunca abandonou definitivamente qualquer tema, retomando-os sempre, mas de forma esporádica. Assim conseguimos percorrer a sua obra desde os seus primeiros trabalhos às aguarelas informais, dos desenhos de ossos à passagem destes a objectos de três dimensões, das cordas à sobreposição da representação de planos, terminando numa figuração tardia, seguindo a ordem cronológica de produção.

Os seus primeiros trabalhos, pequenos desenhos e aguarelas, são testemunhos da vontade de Escada em se fazer artista. Para tal contribuíram também as suas primeiras experiências e cópias de pinturas como as de Hans Memling. Destes primeiros tempos conseguimos agrupar um grande numero de obras de Escada que acreditamos nunca terem sido mostrados, tal como os Pendões da Igreja das Flamengas.

A par do curso nas Belas-Artes, Escada ensaiou técnicas e composições que mais tarde se viriam a revelar de extrema importância para o conjunto da sua obra. Desta época data o atelier por cima do Café Gelo, no Rossio, onde se reunia grande parte dos intelectuais de Lisboa, sendo Escada dos mais jovens a participar nas tertúlias do grupo.

A sua assinatura que se apresentava de início completa e inclinada, “José Jorge da Silva Escada”, sofreu nos primeiros anos de trabalho várias modificações, tendo sido encurtada para o primeiro e último nome, resultando, “José Escada”, ainda em desenho diagonal ou inclinado, para se tornar “J. Escada”, numa caligrafia direita, deixando depois cair o “J”, até se estabelecer como “Escada”, vindo assim a prevalecer até aos seus últimos trabalhos.

Escada tinha desenvolvido uma linguagem própria integrada na contemporaneidade europeia, e com ela serviu o Movimento de Renovação de Arte Religiosa. Antes de partir para Paris o pintor encontrava-se bastante empenhado neste movimento, desenvolvendo com outros pintores, mas também escultores e arquitectos, obras de profundo carácter religioso. Se é possível encontrar em trabalhos desta época uma forte figuração como em *Ressurreição* ou *Sagrado Coração de Jesus*, certo é que o artista cedo se afastou da figuração para

se encontrar nas aguarelas informais, expressão que desenvolveu com grande intencionalidade.

Este seu grupo de obras poderá ser entendido como uma resposta bem próxima às questões espirituais, todavia não se deve aceitar a sua obra como ilustração do imaginário religioso, apesar de serem muitas as analogias religiosas possíveis em relação às obras de José Escada. Praticando uma não figuração as suas obras existem num mundo entre o figurativo e abstracto, sinónimos da matéria e do espírito. Entenda-se então o poder do símbolo nas palavras de José Escada: “uma pintura, embora não figurando objectos conhecidos pode, pelo valor simbólico das formas, exprimir uma realidade particular e portanto uma realidade religiosa”.² Nesta opção por uma aparente não-figuração, o pintor procurava uma representação mais simbólica, quase icónica, valorizando os mais altos valores estéticos. É o momento das suas aguarelas informais, de cores em aguadas plenas de transparência e de luz, de que já falámos. Mas também de uma colecção de desenhos a linha, a tinta-da-china, de experiências entre o figurativo e o abstracto.

A bolsa de estudo em Paris e o contacto directo com Vieira da Silva e Arpad Szenes, fizeram desenvolver a opção de não figuração que Escada vinha trabalhando. Através dos seus relatórios trimestrais, enviados à Fundação Calouste Gulbenkian, até agora nunca estudados, tivemos ocasião de conhecer os seus trabalhos e experiências desse período, assim como as exposições que visitou e que decerto influenciaram a sua formação artística. Enquanto co-fundador do grupo KWY, realizou exposições e participou nas revistas e edições do grupo, que entretanto se tinham tornado num dos mais importantes grupos artísticos tanto a nível nacional como internacional, contando com nomes como René Bertholo, Lourdes Castro, Gonçalo Duarte, João Vieira, Costa Pinheiro, Christo e Jan Voss.

Com a primeira exposição individual em Itália, e como resultado das suas declarações à radio ganha o estatuto de exilado político, continuando assim a viver em Paris. Os seus processos nos arquivos da PIDE/DGS, depositados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, até agora nunca estudados, contribuíram

² José Escada, em entrevista à revista *Encontro*, Fevereiro 1958.

para um melhor conhecimento da vida do pintor no exílio, das suas ideias e dos seus projectos.

O grupo de trabalhos temático que intitulamos de *ossos*, foi o que lhe conferiu a consagração como artista, tendo chegado até nós aguarelas, guaches e desenhos, assim como algumas telas desse período. Demonstrámos a forte ligação de Escada à poesia - por um lado na metodologia de trabalho empregue que deriva desta forma de escrita, pois localizámos como ponto de partida e primeiro método de trabalho desta série, a técnica de desenho derivada da poesia surrealista, *Cadavre exquis*. Por outro lado na própria poesia, com a palavra como referente, já que a série *ossos* assenta em “conchas, pedrinhas pedacinhos de ossos”, estrofe de *Clepsidra*, obra poética de Camilo Pessanha. Esta ligação à poesia é mais tarde confirmada, em trabalhos que apresentam uma ligação aos escritos do surrealista António Maria Lisboa, que Escada conheceu no café Gelo.

Com a evolução da série *ossos*, José Escada propunha num primeiro traçado, uma grelha - malha gráfica capaz de ascender a um elaborado processo de composição, de disposição plástica, pois o pintor dava grande sentido à composição e geometrização. Não que funcionasse com régua e esquadro, ou que utilizasse complicadas contas matemáticas. Possuidor de uma grande sensibilidade estética, encontrava numa geometria escondida a harmonia visual necessária às suas originais propostas plásticas. Escada pensava que a arte devia ganhar sentido e força para invadir a vida e espalhar nela as suas benéficas influências. Para ele, nesse sentido, existia uma relação permanente entre arte e religião: se após 1960 a composição dos seus *ossos* transmite uma luz difusa criadora dum ambiente poético, que se assemelham a vitrais de catedrais góticas, já os trabalhos do período seguinte, conservam o clima encantatório análogo ao dos ex-votos. Nas suas obras, apesar de não figurativas, derivam da realidade e podem-se por vezes reconhecer ossos e flores, o que nos coloca a possibilidade de poder classificar algumas dessas peças como *vanitas*, muito particularmente as obras que contém ossos, neste caso vértebras, que longe de qualquer decorativismo, são resultado dum entendimento metafórico, próxima das preocupações tanto artísticas como pessoais de José Escada. Nas *vanitas*, são

geralmente os crânios, que nos lembram a precariedade da condição humana, mas com a alusão vertebral, Escada sobrepõe a ideia de sustentáculo do corpo e de verticalidade também presente nas catedrais góticas.

Escada abordou o desenho nas mais variadas situações, e com os mais variados materiais. Tendo trabalhado em aguarela, em guache e a carvão, deu privilégio ao lápis, que em determinado momento substitui pela tesoura. A acção do corte da tesoura promove uma linha, que por sua vez contorna formas.

Com a linha, Escada consegue conquistar o espaço, numa primeira fase o espaço bidimensional, deixando que as suas linhas gerassem formas para numa segunda fase a linha conquistar o espaço tridimensional através dos referidos recortes de colagens. Nas composições parte do centro para as periferias do suporte, enquanto as dimensões das formas vão aumentando, podendo-se também observar a rotatividade do eixo das simetrias. Os seus objectos tridimensionais, transpostos dos *ossos*, são inconfundíveis no traçado. Escada iniciou os seus objectos tridimensionais com primeiros ensaios recortados em papel, para depois utilizar a chapa de ferro e mais tarde materiais de plástico e acrílico pouco difundidos na época, atestando a sua contemporaneidade assim como o seu investimento na investigação plástica. Nestes trabalhos ganha evidência a simetria, por acção das dobragens justapostas, num jogo de linhas implícitas e explícitas, que tornam indefiníveis os limites do desenho ou da escultura, trabalhos não figurativos mas permitindo ainda identificar por vezes mãos, pernas, flores, cabeças, ossos; estes últimos vão estar presentes em várias fases e épocas da sua produção artística. As dobragens, que se assumem como as produtoras de simetrias nos trabalhos de três dimensões, são linhas que permitem à forma recortada responder de modo diferente à recepção e reflexão da luz, transformando assim as referidas formas em suportes de planos diferentes.

Tanto nos recortes de plástico como de metal, a composição final resulta de um aglomerado de formas, numa panóplia de encaixes possíveis de um puzzle vivendo o conjunto da relação entre recortes. No entanto Escada também produziu recortes de uma só peça, atestando a força independente de cada recorte conseguida através da cor de cada cartolina. Quando estes recortes são

apresentados dentro de caixas, deparamo-nos com um jogo de cheio e vazio, com grande relação de figura – fundo, de positivo – negativo.

O artista nunca se envolveu em grandes formatos. Uma constante nos seus trabalhos é a reduzida dimensão, o que confere à sua obra um carácter intimista, revelador do tempo e atenção despendidas na sua feitura. Com excepção de *Relevo Espacial*, presente no Centro Arte Moderna, as suas obras apresentam-se na sua totalidade em pequenas e medias dimensões. O carácter intimista da sua produção adaptou-se às suas dificuldades económicas, e às dificuldades de espaço de trabalho, mas também à ideia de objecto.

No grupo de obras que intitulámos de *cordas*, trabalhos onde a linha dança, cruza, fracciona, multiplica e se desmultiplica nos seus diversos aspectos, com resultados quase gestuais de sabor labiríntico, criando uma relação própria de escalas, criando assim a ilusão do próximo e do distante, do grosso e do fino, em jogo com a própria espessura da corda representada. Duma forma lúdica, Escada relaciona as cordas e o labirinto, sendo a primeira a solução da segunda.

A figuração é aqui deixada para um outro plano de leitura, pois não se tratam de desenhos em exercício “tirados” do real, apesar das cordas poderem corresponder a um determinado referente concreto, mas duma necessidade vital do traçar, com um forte carácter inventivo desenvolvendo a capacidade de evocar um objecto ausente, capacidade reconhecida do desenho, como que produzindo com essa representação metáforas, de largo carácter simbólico, já que a representação das referidas *cordas* resultava de forma abstratizante ou abstratizada, não nos permitindo realizar uma leitura mais clara, podendo estas representações serem cordas, amarras, ou mesmo vísceras, ou ainda, num outro plano, em conjugação com o cinzento da grafite em massa cerebral.

Em alguns desenhos da série *cordas* facilmente se estabelece o paralelismo com um *Agnus Dei*, o cordeiro de Deus atado e prestes a ser imolado para a redenção dos pecados. Escada enquanto católico encontrava-se familiarizado com esta iconografia, não se devendo colocar de parte a possibilidade alegórica.

Na série seguinte que intitulamos *sobreposições*, parece-nos não ter sido explorada na sua totalidade, para dar lugar, devido à sua doença, ao tema que se

intitulou de *figuração tardia*, onde se agruparam as obras que o pintor realizou após a sua estada no Caramulo. A constatação da possível morte levou o artista a agarrar-se ao concreto, e a representar o mundo próximo. A auto representação e a dos seus cães tornou-se pintura recorrente. Ao longo da sua obra, podemos constatar que Escada sempre pintou o corpo. Os ossos de esqueleto, as vértebras sustentáculo da verticalidade da coluna, as cordas enquanto as vísceras ou as circunvalações cerebrais. O corpo estava sempre presente pois era através dele que as experiências eram vividas. Nas obras mais tardias é na auto representação que o corpo se verifica. Todo o trabalho de José Escada se baseava numa obsessão pela dicotomia e antagonismo entre corpo–alma, matéria-espírito, sendo o seu trabalho uma via ou uma condição necessária para a libertação do espírito. Acreditamos que o tema que intitulamos de *cordas*, se prende com problemáticas espirituais e de preconceito, metáforas da sua vida, amarras do seu ser.

Verificámos, ao longo da sua vida, a grande relação de Escada com as obras expostas no Museu de Arte Antiga: a realização ainda em jovem de uma cópia de Hans Memling, a identificação pessoal com *Ecce Homo*, a transposição da sua face, e de todo o grupo K W Y para os Painéis de Nuno Gonçalves. No tema dos *ossos*, encontramos uma relação com o Painel da Relíquia e no tema das *cordas* uma relação com o Painel do Arcebispo, encontrando nestas pinturas de Nuno Gonçalves temas absolutamente secundários que se transformam em temas principais das suas investigações.

Especialmente na *figuração tardia* o desenho apresenta-se em Escada nas suas múltiplas hipóteses, não só enquanto desenho a partir do real, como o exemplo das oliveiras do Alto de Santo Amaro, ou os desenhos dos seus cães, mas também como evocação de objecto ausente, por exemplo nos perfis a negro, posicionando assim o desenho como exercício de contorno, ou desenhos suportados pelo imaginário como no caso das suas cordas, ou amarras mesclando-se com elementos da memória visual. A representação apesar de figurativa, surge aqui com a preocupação do ser e não ser, do parecer e não poder ser, caminhando sempre na linha de compromisso entre a figuração e a abstracção. A representação comporta algo de memória, do entendimento do real, metamorfoseado com o

imaginário. Nas obras mais tardias, Escada encontrava-se de regresso ao seu mundo metafísico influenciado pelas ideias que se faziam sentir na época, também elas transbordando espiritualidade, baseadas na fusão do cristianismo com o budismo-zen, e nas leituras de Alan Watts. Como resultado mais técnico, de realçar que esta aproximação de gosto oriental levou Escada, que já usualmente trabalhava com tinta da china, a usar o pincel chinês, obtendo excelentes resultados.

E é neste território ambíguo que o desenho se desenvolve, como posicionamento, dando espaço para as problemáticas da composição. Assim a posição, a colocação, e a disposição dos elementos na página ou suporte, resultam numa activa e constante busca, de situações possíveis de forma a encontrar o melhor na composição. O desenho torna-se o jogo do pôr, do dispor, do transpor, do compor.

Desenhos, desenhos-pinturas e desenhos-esculturas elaborados e desenvolvidos através da linha. É na linha que toda a concepção do trabalho de José Escada, se apoiou e desenvolveu, no início da sua carreira. A importância da linha na obra de José Escada não se resume só aos primeiros tempos: será de salientar que ao longo das diversas etapas ou períodos da sua produção artística, Escada sempre dedicou grande atenção à linha, elegendo-a como elemento de expressão por excelência, nos seus múltiplos aspectos e nas suas diferenciadas prestações, tal como para construir formas, traduzir texturas, ou gerar profundidades. Concentrou especial atenção na linha de contorno, tanto nos seus desenhos da década de 50, como nas suas figuras recortadas, da década de 60, ou nos trabalhos mais tardios de 70.

Com a convivência, figuração-abstracção, Escada procurava um novo mundo, um novo léxico, uma nova gramática, uma nova forma de expressão. Escada desenvolvia uma linguagem que usava a figuração, sem destruir a ambiguidade da abstracção. Deste modo o pintor avança com: “a possibilidade de

ir até certos arquétipos do nosso mundo imaginativo, dá-me a conhecer um puro e novo fundo de imagens.”³

Todo o seu trabalho baseia-se numa busca através da arte e principalmente do desenho, numa espiritualidade, que se entende mais uma vez nas suas palavras: “uma obra de arte é uma construção que balança entre a abstracção e o concreto entre a composição geral e o detalhe, entre a não figuração e o naturalismo, entre o ser e o nada”.⁴ Mas apesar do desenho para José Escada estar impregnado de espiritualidade, não deixa de ser uma realidade material, capaz de exprimir, de comunicar e de transmitir as suas ideias, as suas intenções e os seus sentimentos.

Se no plano artístico o desenho o incentivou a desenvolver e percorrer caminhos que o levaram até ao objecto de três dimensões, no plano religioso ou metafísico, o desenho funcionou como possível instrumento da salvação, transportando o artista para uma dimensão mais espiritual.

O desenho parecia servia-lhe como *medium*, na busca de respostas às suas questões do campo mais espiritual, sendo que a linha, elemento primeiro da expressão gráfica, conquistadora do espaço quando aliada à luz, metáfora da verdade, elevava as suas produções à qualidade próxima de ícones. Escada vai ainda mais longe dentro do campo técnico pois nas suas manchas informais o pintor levou as suas formas a um ponto em que a fusão atmosférica aparece como solução espiritual.

A relação de Escada com a arte, não se confinou simplesmente à feitura de obras. As obras cediam-lhe respostas, mas porque Escada nelas se interrogava. O pintor era atento às questões da arte e da sociedade, à real posição social do artista e à intervenção deste nos aspectos teorizantes ou críticos, procurando responder com o que produzia. Mas também com o que pensava e escrevia pois havia em Escada um pensamento vigoroso e frontal, que derivava de uma consciência culta e amadurecida dos problemas.

Em Escada existe também uma fundada noção dramática do sentido da existência. O drama e a linha da tensão artística ressalta em muitas das suas obras,

³ José Escada, in *Jornal de Letras e Artes*, 25 Agosto 1965

⁴ José Escada, Catálogo da Exposição *KWY*, Centro Cultural de Belém, 2001, p 462

tanto nas da primeira fase, abstractas mas preenchidas por um espaço de imaginário maravilhoso, com a construção de um alfabeto arquetípico, a que se sucedem qual metamorfose, sem princípio nem fim, o nascimento e a morte das formas, ou numa segunda fase em que os seus trabalhos são o drama enrolado dos seus preconceitos, como numa outra fase, assumidamente figurativa, em que representa por metáforas envolvendo a vida e a morte do próprio artista.

Bibliografia

1-Textos escritos por José Escada

- «Crítica de Exposições», in *Ver*, Lisboa, Fevereiro,1954, pp. 17-18.
- «Meditação sobre os Salmos» (gravura de José Escada), in *Encontro*, Lisboa, nº 2, Fevereiro,1956, p. 1.
- «Exposições de René Bertholo», in *Encontros*, Lisboa, nº 2, Fevereiro,1956, p. 2.
- «Georges Rouault», in *Encontro*, Lisboa, nº 16, Março, 1958, pp. 3 e 8.
- «Souza Cardoso, pintor europeu», in *Jornal de Cultura*, Lisboa, nº 2, 15 Junho, 1959,pp. 5 e 15.
- «O novo boletim do MRAR. Capa do boletim e emblema do MRAR» (com depoimento de José Escada), in *Boletim do Movimento de Renovação da Arte Religiosa*, Lisboa, nº 1, 2ª série, Junho, 1961.
- «Uma iniciativa do Diário de Notícias. Os Lusíadas que fomos. Os Lusíadas que somos. Uma interpretação de José Escada», in *Diário de Notícias*, Lisboa, 8 Junho,1972.

2. Bibliografia Específica

2.1 - Periódicos

ALFREDO, António,

- «Críticas à Exposição», in *Ver*, Lisboa, nº 2, 2ª série, Fevereiro-Março, 1955, pp. 1-2.

AMORIM, Roby,

-«Uma Exposição Discutida – Problemas e Anseios de Sete Jovens Pintores» (com entrevista colectiva), in *Diário Ilustrado*, nº 16, Lisboa, 17 Dezembro, 1956, pp. 8 e 12.

ANTÓNIO, Paulo,

-«As exposições itinerantes de pintura são um poderoso veículo de divulgação e um estímulo para os artistas plásticos», in *Diário Ilustrado*, Lisboa, 31 Janeiro, 1959.

AZEVEDO, Manuela de,

-«Exposições – Pouco de novo na frente nacional», in *A Esfera*, Lisboa, nº 29, Fevereiro, 1966, pp. 3 e 15.

BETTENCOURT, Luís

-«Três Alunos da ESBAL no CNC», in *Ver*, Lisboa, nº 3, Junho, 1954, pp. 10-17.

BRONZE, Francisco

-«Exposições», in *Colóquio*, Lisboa, nº 50, Outubro, 1968, pp. 37-49.

-«O salão de Verão na SNBA», in *Colóquio*, Lisboa, nº 45, Outubro, 1967.

CHICÓ, Sílvia

-«Na morte de José Escada», in *Diário de Notícias*, Lisboa, 11 Dezembro, 1980.

-«Sílvia Chicó escreve sobre José Escada», in *Arte Opinião*, Lisboa, nº 13, Janeiro-Fevereiro, 1981, pp. 22-23.

CLETO, Albino Mamede

-«Uma exposição no Porto revela-nos uma arte sacra moderna em Portugal», in *Boletim de Informação Pastoral*, Lisboa, nº 4, Outubro-Novembro, 1959, pp. 24-30.

COGNIAT, Raymond

-«Artistes portugais exposés à Paris», in *Colóquio*, Lisboa, nº 47, Fevereiro, 1968.

COSTA, João Bénard da

«Escada: O cerco Infinito», in *Público*, 25 de Abril de 2003.

COSTA, Pereira da

-«I Salão dos Artistas de Hoje – uma meritória iniciativa artística», in *A Voz*, Lisboa, 1 Março, 1956, p. 3.

FILHO, Artur Portela

-«Vida Artística – Uma Exposição retrospectiva da pintura não-figurativa na Associação dos Estudantes de Ciências», in *Diário de Lisboa*, 27 Março, 1958, p. 7.

FRANÇA, José Augusto

-«A pintura portuguesa e o mundo moderno», in *O Tempo e o Modo*, Lisboa, nº 22, Dezembro, 1964 pp. 50-63.

-«Exposições. I Salão de Arte Moderna. Exposição na SNBA», in *Colóquio*, Lisboa, nº 1, Janeiro, 1959.

-«Folhetim sem Folhetim», in *Diário de Lisboa*, 29 Junho, 1979, p. 3.

-«Lisbonne. Le exposition Gulbenkian», in *Aujourd'hui Art et Architecture*, Paris, nº 37, Junho, 1962, p. 55.

-«Na morte de José Escada», in *Diário de Lisboa*, 8 Outubro, 1980, (reeditado in *Quinhentos Folhetins*, vol. 2, Lisboa INCM, 1993, pp. 261-263).

-«Novíssimos» e «Independentes», in *O Comércio do Porto*, 23 Junho, 1959, (reeditado in *Da Pintura Portuguesa*, Lisboa, Ática, 1960, pp. 209-218).

-«O I Salão dos Artistas de Hoje e o Público», in *O Comércio do Porto*, 8 Maio, 1956, p. 5. (reproduzido in *Da Pintura Portuguesa*, Ática, 1960, pp. 191-199).

-«Pintura-Escultura, anos 60 & 70», in *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 99, Dezembro, 1993, pp. 22-33.

-«Sete pintores portugueses em Paris», in *Colóquio*, Lisboa, nº 18, Maio, 1962 pp. 12-17.

-«Sobre o “I Salão dos Artistas de Hoje»», in *O Comércio do Porto*, 24 Abril 1956, (reproduzido in *Da Pintura Portuguesa*, Ática, 1960, pp. 181-189).

-«Sobre os anos 50 portugueses», in *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 96, Março, 1993, pp. 12-22.

GONÇALVES, Eurico,

-«A Caixa da Arte», in *Diário Popular*, Lisboa, 12 Julho, 1979 p. 4 (suplemento *Artes e Letras*).

-«A Pintura concebida como escrita», in *Artes Plásticas*, Lisboa, nº 12, Julho-Setembro, 1991, pp. 38-43.

-«Artes Plásticas. Encontra-se aberta ao público nas Belas Artes, em Lisboa, ocupando o espaço da “Casa do Artista”, não exactamente uma retrospectiva, mas uma grande exposição dedicada ao 10º aniversário do 25 de Abril. O 25 de Abril e as Artes Plásticas», in *O Jornal*, Lisboa, 4 Maio, 1984, p. 11 (suplemento).

-«Exposições José Escada», in *O Jornal*, 2 Junho, 1989.

-«Homenagem a José Escada», in *Diário Popular*, Lisboa, 20 Agosto, 1981, p. 1 (suplemento *Letras e Artes*).

-«Política cultural à custa... dos artistas», in *Ponto*, Lisboa, nº 43, 27 Agosto, 1981, p. 22.

GONÇALVES, Rui Mário

-«A terceira geração na II Exposição Gulbenkian», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 7 Março, 1962, pp. 10 e 15.

-«Artes Plásticas – Evocação de José Escada», in *Vértice*, Lisboa, nº 16, Julho 1989, pp. 96-99 (reedição no texto do catálogo da exposição *José Escada*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, Dezembro, 1980).

-«Carta de Lisboa», in *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 47. Dezembro, 1980, pp. 64-67.

-«Carta de Lisboa», in *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 48, Março, 1981, pp. 68-70.

-«Vanguarda das Artes Plásticas», in *Vértice*, Coimbra, nº 26, Maio, 1990, pp. 45-49.

Sebastião Fonseca, «Entrevista com José Escada», in *Ver*, Lisboa, nº 1, 2ª série, 12 Maio, 1955, pp. 9-10.

HENRIQUES, Lagoa

-«José Escada – uma pintura m(o)ural», in *Arte Opinião*, Lisboa, nº 13, Janeiro-Fevereiro, 1981, pp. 24-25.

KUKAS,

-«José Escada – a glória que vem tarde já vem fria», in *Espaço T Magazine*, Lisboa, nº 6, Dezembro, 1980, pp. 86-91.

MARGARIDO, Alfredo; GONÇALVES, Rui Mário

-«A Pop Art é uma visão episódica e sensacionalista do real – afirma José Escada» (entrevista com José Escada), in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº 204, 25 Agosto, 1965 pp. 16-17.

MARQUES, Alfredo

-«A expressão estética do “objecto” revelado por onze artistas», in *Diário Popular*, Lisboa, 17 Outubro, 1968, p. 6 (suplemento).

-«As novas imagens do figurativo e da abstracção», in *Diário Popular*, Lisboa, 23 Março, 1967, p. 11 (suplemento).

-«As técnicas de colagem na obra de José Escada», in *Diário Popular*, Lisboa, 25 Abril, 1968, p. 8 (suplemento).

-«Pintores portugueses de Paris numa exposição em Lisboa», in *Diário Popular*, Lisboa, 20 Outubro, 1966, pp. 1 e 5 (suplemento).

-«Um grande ilustrador – José Escada», in *Diário Popular*, Lisboa, 10 Fevereiro, 1966, p. 10 (suplemento).

MACIEL, Artur

-«Exposições. II Exposição de Artes Plásticas organizada pela Fundação Gulbenkian na FIL», in *Colóquio*, Lisboa, nº 17, Fevereiro, 1962, pp. 37-42.

MAGGIO, Nelson di

-«7 Pintores residentes em Paris expõem em Lisboa» in *Flama*, Lisboa, nº 968, 23 Setembro, 1966, pp. 7-9.

-«Abertura da temporada: seis pintores portugueses de Paris», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº 225, Outubro, 1966, pp. 16-17.

- «Artes Plásticas – o discreto charme duma obra», in *O Jornal*, Lisboa, 23 Dezembro, 1980, p. 34.
- «Artes Plásticas – Pintura de José Escada: uma viagem ao longo da noite», in *O Jornal*, Lisboa, 6 Julho, 1979, p. 44.
- «Artes Plásticas. Do neo-barroco na arte contemporânea – seis pintores portugueses de Paris (Galeria Buchholz)», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº 256, 16 Novembro, 1966, p. 4.
- «Artes Plásticas. Uma temporada invertebrada», in *Jornal de Letras e Artes*, nº 250, Lisboa, 27 Julho, 1966, pp. 12-13.
- «Artes. Desenhos de José Escada», in *Flama*, Lisboa, nº 936, 11 Fevereiro, 1966, p. 34.
- «Artes. O passado e o presente», in *Flama*, Lisboa, nº 937, 18 Fevereiro, 1966, p. 34.
- «Artes. Três Jovens Artistas nas Galerias Lisboetas», in *Flama*, Lisboa, nº 906, 16 Julho, 1965, p. 7.
- «Críticas, Arte, Ainda os Jovens», in *Flama*, Lisboa, nº 909, 6 Agosto, 1965.
- «Críticas. Arte. 1965/65: mais uma temporada», in *Flama*, Lisboa, nº 911, 20 Agosto, 1965.
- «Destaques. José Escada», in *O Jornal*, Lisboa, 19 Dezembro, 1980, p. 8 (suplemento), 23 Dezembro, p. 34.

NOBRE, Roberto

- «A Rendição da Cidadela. O Primeiro Salão de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes», in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 5 Novembro, 1958 p. 3.

OLIVEIRA, A. Lopes de

- «Nas colmeias da arte. José Jorge da Silva Escada – um pintor que desponta», in *Novidades*, Lisboa, 24 Junho, 1951

OLIVEIRA, Mário de

- «A 3ª Exposição dos Alunos de Belas Artes», in *Diário de Lisboa*, 25 Janeiro, 1956, p. 6.

-«Exposições – De Arte Sacra Moderna na Galeria Pórtico», in *Diário Popular*, Lisboa, 11 Abril, 1956 p. 6.

-«Trabalhos de Teresa de Sousa, Lourdes Castro, Cruz de Carvalho e José Escada», in *Diário Popular*, Lisboa, 11 Maio, 1955.

PAMPLONA, Fernando de

-«Crítica de Exposições. Três Jovens Artistas no Centro Nacional de Cultura», in *Diário da Manhã*, Lisboa, 28 Março, 1954, p. 4.

-«Crítica de Exposições “Estudos sobre um tema de pintura” no Museu das Janelas Verdes», in *Diário da Manhã*, Lisboa, 24 Abril, 1955, p. 5.

-«Crítica de Exposições. Pinturas, aguarelas, desenhos, gravuras e cerâmicas na Galeria Pórtico», in *Diário da Manhã*, Lisboa, 30 Abril, 1955, p. 5.

-«Crítica de Exposições. Colagem na Galeria Pórtico», in *Diário da Manhã*, Lisboa, 29 Junho, 1956, p. 4.

-«Crítica de Exposições. 9 Pintores modernos na Galeria Pórtico», in *Diário da Manhã*, Lisboa, 21 Março, 1957 p. 4.

-«Crítica de Exposições. IV Exposição Colectiva de Artistas Plásticos na Galeria Pórtico», in *Diário da Manhã*, Lisboa, 12 Novembro, 1957 p. 8.

-«Crítica de Exposições. Quatro jovens pintores na Associação Académica da Faculdade de Ciências», in *Diário da Manhã*, Lisboa, 15 Março, 1957 p. 4.

PEREIRA, José Carlos

-«O Movimento de Renovação da Arte Religiosa», in *Arte Teoria*, Lisboa, 2000, nº 1, pg. 111-131.

PERNES, Fernando

-« A Exposição do Banco Português do Atlântico», in *Pintura e Não*, nº1, (suplemento da revista *Arquitectura*, Lisboa, nº 108, Abril, 1969)

-«Da temporada artística – 1963. Factos e reflexões», in *Síntese*, Lisboa, 1964, nº 1, s/d, pp. 46-66.

-«Escada. Galeria “Divulgação” Jorge Martins», in *Colóquio*, Lisboa, nº 35, Outubro, 1965.

-«Exposições – seis pintores portugueses em Paris», in *Colóquio*, Lisboa, nº 41 Dezembro, 1966, pp. 68-70.

PIMENTA, Diogo Lino

-«Dos Alunos da ESBAL», in *Encontros*, Lisboa, nº 2, Fevereiro, 1956, p. 2.

PINHARANDA, João

-«Anos 50/60. Continuidade e Ruptura», in *Arte Ibérica*, Lisboa, nº 32, Fevereiro, 2000, pp. 18-25.

-«Exposições – José Escada. Espace Alliance», in *Expresso (Cartaz)*, Lisboa, 27 Outubro, 1984, p. 4.

-«Exposições – José Escada. Espace Alliance», in *Expresso (Cartaz)*, Lisboa, 3 Novembro, 1984, p. 5

PINHEIRO, Paula Moura

-«José Escada», in *Expresso*, Lisboa, 6 Maio, 1989.

POMAR, Júlio

«Exposições. A 7ª Exposição Geral de Artes Plásticas – A pintura – escultura – artes decorativas», in *Vértice*, Coimbra, nº 120, Agosto, 1953, pp. 503-507.

POMAR, Alexandre

-«Exposições – José Escada», in *Expresso (Cartaz)*, Lisboa, 19 Março, 1983, p. 5 – R.

-«Exposições – José Escada», in *Expresso (Cartaz)*, Lisboa, 26 Março, 1983 p. 5 – R.

-«Exposições – José Escada», in *Expresso (Cartaz)*, Lisboa, 1 Abril, 1983, p. 5 – R.

-«José Escada – Lambertini», in *Expresso (Cartaz)*, Lisboa, 29 Abril, 1989, p. 14.

PORFÍRIO, José Luís

-«Crítica de Artes Plásticas. Abstractos e neofigurativos – II», in *Diário de Lisboa*, 16 Agosto, 1973, p. 12.

-«Exposições – um menino que nunca morre», in *Expresso (Cartaz)*, Lisboa, 24 Dezembro, 1980, pp. 28-29.

-«José Escada», in *Expresso*, Lisboa, 29 Abril, 1984.

-«O sentir do Tempo», in *Expresso*, Lisboa, 27 Maio, 1989.

REIS, António dos

-«Oportunas Declarações. Encontros com José Escada consagrado artista da pintura moderna» (com entrevista a José Escada), in *Flama*, Lisboa, nº 580, 17 Abril, 1959, p. 17.

RODRIGUES, António

-«Carta de Lisboa», in *Colóquio Artes*, Lisboa, nº 81, Junho, 1989, pp. 63-65.

-«Escada – dar forma ao desejo afectivo de criar», in *Tabacaria*, Lisboa, 1998, nº 6 (Verão), pp. 20-39.

-«José Escada – o caminho mais longo», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº 123, 13-19 Novembro, 1984.

RODRIGUES, Urbano Tavares

-«José Escada discute o problema da radicação da pintura e da livre escolha por parte dos pintores» (com entrevista a José Escada), in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº 112, 10 Novembro, 1963, p. 5.

-«Paris de Fugida – de Gromaire a Giono», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº 102, 11 Setembro, 1963 p. 11.

RONCERO, Francisco Diaz

-«Artistas portugueses numa tertúlia em Paris» (com entrevista a Costa Camelo), in *Diário de Lisboa*, 6 Setembro, 1962, pp. 13 e 18.

SÁ, Fernando de

-«Novíssimos e Independentes», in *Rumo*, Lisboa, Julho, 1959, pp. 104-105.

SILVA, Amândio

-«Artes Plásticas. Um Grupo de Jovens Pintores», in *Jornal de Notícias*, Porto, 20 Julho, 1956.

SILVA, Filipe Rocha da

-«Escada», in *Arte Opinião*, Lisboa, nº 13, Janeiro-Fevereiro, 1981, p. 21.

SOARES, Mário D.

-«Artes Plásticas. Seis pintores portugueses em Paris. Galeria Buchholz», in *A Esfera*, Lisboa, nº 38, Dezembro, 1966, p. 9.

SOUSA, Ernesto de

-«Do abstracto ao concreto – comentário ao 1º Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa. Exposição de Nikias Skapinakis» (SNBA). Exposição no Museu da Madre de Deus, «A Rainha D. Leonora», in *Seara Nova*, Lisboa, nº 1359, Janeiro, 1959, pp. 22-24 e 34.

-«Realismo e Naturalismo – Os Independentes», in *Seara Nova*, Lisboa, nº 1363, Maio, 1959, pp. 162-166

SOUSA, Rocha de

«O Objecto», in *Diário de Lisboa*, 17 Outubro, 1968, p. 3 (suplemento).

TAVARES, Cristina Azevedo

-«Artes Plásticas – uma exposição polémica», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 14 Setembro, 1994, p. 35.

TEIXEIRA, Quirino

-«Quatro jovens artistas cada um com o seu género de pintura encerram hoje nas salas da Pórtico, a primeira exposição de bom nível artístico de entre as que a nossa mocidade tem apresentado» (com entrevista colectiva), in *Diário da Manhã*, Lisboa, 8 Maio, 1955, pp. 3-4.

2.2 - Periódicos: Artigos Não Assinados

1955

-«Uma Exposição no Museu de Arte Antiga de quatro artistas novos», in *Diário de Lisboa*, 19 Abril,1955, p. 6.

-«Vida Artística. Exposições Conjuntas», in *Diário de Lisboa*, 17 Abril,1955, p.8.

1956

-A.S.,«Artes Plásticas. A Exposição de 7 Jovens Portugueses em Hannover», in *Jornal de Notícias*, Porto, 17 Agosto,1956.

-G.D.,«Arte e Artistas – 3ª Exposição dos alunos da ESBAL na Sociedade Nacional de Belas Artes», in *Novidades*, Lisboa, 21 Janeiro,1956, p. 2.

-«Exposições de Arte. Trabalhos extra escolares de alunos da Escola Superior de Belas Artes», in *Diário de Notícias*, 19 Janeiro 1956.

-«A música e os artistas plásticos num concurso do “Hot Club” – Esclarecimento do Sr. Eng. Henrique Manuel Viana», in *Flama*, Lisboa, nº 418, 9 Março, 1956, p. 7.

-«Registo das Artes. Na Galeria Pórtico. Exposição de Arte Sacra Moderna», in *Panorama*, Lisboa, nº 2, III série, Junho, 1956.

-«Registo das Artes. Na Galeria Pórtico: I Exposição de Colagens», in *Panorama*, Lisboa, nº 3, III série, Setembro,1956.

1957

-«Desenho de José Escada» (reprodução de obra), in *Diário Ilustrado*, Lisboa, 17 Dezembro, 1957 p. 24.

-«Exposições. 4ª Exposição Colectiva de Artistas Plásticos», in *Diário da Manhã*, Lisboa, 7 Novembro,1957 p. 5.

-«Registo das Artes. Associação Académica da Faculdade de Direito», in *Panorama*, Lisboa, nº 5, III série, Março, 1957.

-«Registo das Artes. Galeria Pórtico. Nove Pintores», in *Panorama*, Lisboa, nº 6, III série, Junho1957.

1958

- A.R., «Artes Plásticas – 1º Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa», in *República*, Lisboa, 27 Novembro, 1958.
- «Artes Plásticas. Exposição de Arte Moderna em Setúbal», in *República*, Lisboa, 21 Novembro, 1958 p. 10.
- «Café Gelo» (desenho de Benjamin Marques), in *Diário de Lisboa*, 16 Outubro, 1958 p. 24.
- «Cinquenta quadros de vinte artistas expostos na Associação da Faculdade de Ciências», in *Diário de Lisboa*, 17 Março, 1958 p. 9.
- «Encontro com um artista cristão José Escada» (entrevista a José Escada), in *Encontro*, Lisboa, nº 15, Fevereiro, 1958 pp. 10-11.
- «I Exposição de Arte Moderna», in *Diário de Lisboa*, 13 Novembro, 1958.
- «O 1º Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa», in *Diário de Lisboa*, 18 Dezembro, 1958, p. 24.
- «Registo das Artes. Faculdade de Ciências de Lisboa. Retrospectiva da pintura não-figurativa em Portugal», in *Panorama*, Lisboa, nº 10, III série, Junho, 1958.
- «Registo das Artes. Na Galeria Pórtico. IV Exposição Colectiva de Artistas Plásticos», in *Panorama*, Lisboa, nº 9, III série, Março, 1958.
- «Registo das Artes. Sociedade Nacional de Belas Artes. I Salão de Arte Moderna», in *Panorama*, Lisboa, nº 12, III série, Dezembro, 1958.

1959

- «A XXX Exposição da Academia Alvarez», in *Diário Ilustrado*, Lisboa, 24 Janeiro, 1959, p. 13.
- «Arte Moderna na Academia Alvarez», in *Diário de Lisboa*, 29 Janeiro, 1959.
- «Artes Plásticas – Exposição de Arte Moderna na Academia Alvarez, no Porto», in *República*, Lisboa, 20 Janeiro, 1959 p. 11.
- «Artes Plásticas – I Exposição de Arte Moderna na Academia Alvarez no Porto», in *República*, Lisboa, 21 Janeiro, 1959 p. 7.

- «Artes Plásticas – I Salão de Arte Moderna de 1959 da Academia Dominguez Alvarez», in *República*, Lisboa, 12 Janeiro, 1959 p. 11.
- «Artistas Modernos no Porto», in *O Século Ilustrado*, Lisboa, nº 1100, 31 Janeiro, 1959 p. 22.
- «Exposição de Desenho da Casa da Imprensa», in *Diário de Lisboa*, 12 Março, 1959.
- «Exposições. De 51 artistas plásticos independentes na SNBA», in *Diário da Manhã*, Lisboa, 2 Junho, 1959, p. 6.
- «I Salão de arte moderna na Galeria “Dominguez Alvarez”», in *Diário de Lisboa*, 10 Janeiro, 1959.
- «Inauguração do I Salão de Arte Moderna no Porto», in *Diário Ilustrado*, Lisboa, 20 Janeiro, 1959 p. 7.
- «José Escada: Desenho» (reprodução de obra), in *Diário de Lisboa*, 5 Março, 1959.
- «Noticiário», in *Vértice*, Coimbra, nº 184-185, Janeiro-Fevereiro, 1959, p. 51.
- «Noticiário», in *Vértice*, Coimbra, nº 190-191, Julho-Agosto, 1959, p. 431.
- «Os 20 anos de pintura espanhola – vistos por José Escada e Rui Mário Gonçalves» (diálogo entre José Escada e Rui Mário Gonçalves), in *Jornal de Cultura*, Lisboa, nº 1, 31 Maio, 1959, pp. 6-7 e 11.
- «Registo das Artes na Sociedade Nacional de Belas Artes. 50 Artistas Independentes», in *Panorama*, Lisboa, nº 15, III série, Setembro, 1959.
- «Registo das Artes. Casa da Imprensa. I Exposição de Desenho Moderno», in *Panorama*, Lisboa, nº 14, III série, Junho, 1959.
- «Registo das Artes. Casa da Imprensa. I Salão de Arte Moderna», in *Panorama*, Lisboa, nº 14, III série, Junho, 1959.
- «Valiosa representação de artistas portugueses das modernas correntes na exposição Sociedade Nacional de Belas Artes», in *Diário de Lisboa*, 29 Maio, 1959.
- «Vida Artística – Exposição de arte moderna na Galeria “Dominguez Alvarez”», in *Diário de Lisboa*, 6 Janeiro, 1959.

-«Vida Artística – I Exposição de Arte Moderna na Academia Alvarez», in *Diário do Norte*, Porto, 21 Janeiro, 1959 p. 2.

-«Vida Artística – Uma panorâmica do desenho moderno português na Casa da Imprensa, in *Diário de Lisboa*, 5 Março, 1959, pp. 6 e 11.

1960

-«Pintura de José Escada» (reprodução de obra), in *Diário de Lisboa*, 10 Novembro, 1960,p. 18.

-«Registo das Artes. Últimas exposições em Lisboa. Na Faculdade de Ciências. Arte Moderna», in *Panorama*, Lisboa, 1960, nº 18, III série, Junho.

1961

-«Aristas e críticos depõem sobre a utilidade de museu de Arte Contemporânea. José Augusto França, Vespeira, Jorge Martins, Nikias Skapinakis, José Escada», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº 1, 4 Outubro, 1961, pp. 1 e 16.

1962

-«Pintores portugueses numa edição de arte», in *Jornal de Letras e Artes*, nº 60, 21 Novembro,1962, p. 6

1963

-«Mais dois anos de renovação de arte religiosa», in *Boletim do Movimento de Renovação da Arte Religiosa*, Lisboa, nº 18, 2ª série, Fevereiro, 1963.

1965

-«José Escada na Galeria Divulgação», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº 197, 7 Junho,1965.

1966

-«Actividade Artística na Galeria “Buchholz”», in *Jornal de Letras e Artes*, nº 253, Lisboa, 21 Setembro, 1966, p. 9.

- «Actividade Artística. Seis pintores portugueses de Paris», in *Jornal de Letras e Artes*, nº 252, Lisboa, 14 Setembro, 1966, p. 13.
- «Artes Plásticas – Desenhos de José Escada na Galeria 111», in *Diário de Lisboa*, 28 Janeiro, 1966 p. 15.
- «Artes Plásticas – Desenhos de José Escada na Galeria 111», in *República*, 28 Janeiro, 1966 p. 15.
- «Artes Plásticas. A nova galeria de arte da livraria Buchholz com expositores portugueses», in *Diário de Lisboa*, 13 Outubro, 1966, p. 14.
- «Exposições de Arte de seis artistas portugueses que vivem em Paris», in *Diário de Notícias*, Lisboa, 14 Outubro, 1966, p. 10.
- «Exposições de arte. Seis pintores portugueses em Paris», in *Diário de Notícias*, Lisboa 10 Outubro, 1966, p. 6.
- «Exposições de José Escada», in *Diário Popular*, Lisboa, 30 Janeiro, 1966 p. 32.
- «José Escada – 15 desenhos de 1965 – Galeria 111, Exposição reabilitadora», in *Jornal de Letras e Artes*, nº 228, Lisboa, 9 Fevereiro, 1966, p. 9.
- «Seis pintores portugueses de Paris expõem em Lisboa» (com depoimento de Maria Helena Vieira da Silva), in *Diário Popular*, Lisboa, 20 Outubro, 1966 p. 1.
- R., «Artes Plásticas – Os desenhos de Escada na Galeria 111», in *Diário de Lisboa*, 31 Janeiro, 1966, p. 15.
- Roteiro de Exposições, «José Escada», in *Jornal de Letras e Artes*, nº 227, Lisboa, 2 Fevereiro, p. 8; 9 Fevereiro, p. 8; 16 Fevereiro, 1966.

1968

- M.,«Exposições de Arte. Colagens de Escada na Galeria 111», in *Diário de Notícias*, Lisboa, 12 Abril, 1968.
- «Artes plásticas. Escada na Galeria 111», in *Diário Popular*, Lisboa, 8 Abril, p. 7.
- «Artes Plásticas. Obras de Escada na Galeria 111 ao Campo Grande», in *Diário de Lisboa*, 9 Abril, 1968, p. 8.
- «Exposições na Galeria 111», in *República*, Lisboa, 8 Abril, 1968, p. 15.

-«Exposições: colagens de José Escada na Galeria 111», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº 261, Maio, 1968, p. 37.

-«Notícias de Artes Plásticas. Exposição colectiva. Museu José Malhoa nas Caldas da Rainha», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº 265, Setembro, 1968, p. 40.

1977

-«Artes Plásticas – Exposição de José Escada», in *Diário Popular*, Lisboa, 28 Março, 1977, p. 13.

-«Exposições José Escada. Escola de Belas Artes de Lisboa», in *Opção*, Lisboa, nº 49, 31 Março a 6 Abril, nº 50, 7-12 Abril, 1977.

1979

-«Artes Plásticas – Óleos de José Escada», in *Diário Popular*, Lisboa, 27 Junho, 1979, p. 13.

-«Artistas em Foco», in *O Dez de Junho*, Lisboa, 14 Julho, 1979.

-«Roteiro Cultural», in *Diário de Lisboa*, 27 Junho, 1979, p. 22.

-«Roteiro Cultural», in *Diário de Lisboa*, 28 Junho, 1979 p. 22.

-«Sugestões José Escada», in *O Jornal*, Lisboa, 6 Julho, p. 44; 13 Julho, p. 37; 20 Julho, p. 37; 27 Julho, 1979, p. 37.

1980

-«A condição do artista» (debate com Eduardo Gada, E.M. de Mello e Castro, João Esteves, João Perry, José Escada, José Afonso, Lagoa Henriques e Rui Simões), in *Arte Opinião*, Lisboa, nº11 (especial Verão), 1980, pp. 36-43.

-«Bolsa de Artes Plásticas. José Escada nas Belas Artes», in *A Capital*, Lisboa, 2 Dezembro, 1980, p. 26.

-«Breves. José Escada», in *Arte Opinião*, Lisboa, nº 12, Novembro - Dezembro, 1980 p. 25.

-«Exposição de José Escada», in *Diário Popular*, Lisboa, 6 Dezembro, 1980, p. 10 (suplemento).

1981

-«'Bolsas de Artes Plásticas' completa um ano. Melhores exposições e cotações de artistas numa atmosfera de interesse crescente», in *A Capital*, Lisboa, 29 Junho, 1981, p. 25.

-«Escada homenageado por Eurico», in *Diário Popular*, Lisboa, 6 Agosto, 1981, p. III (suplemento *Letras e Artes*).

-«Exposições. Diálogo (surrealista) com Eurico» (com entrevista a Eurico Gonçalves), in *Ponto*, Lisboa, nº 39, 30 Julho, 1981, p. 27.

-«Exposições. Sociedade Nacional de Belas Artes activa no pino do Verão», in *Ponto*, Lisboa, nº 41, 13 Agosto, 1981, p. 26.

1983

-«José Escada regressou por um mês», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº 55, 29 Março, 1983.

1989

-«Escada em São Bento», in *DN Magazine*, Lisboa, 28 Maio, 1989.

-«Exposição homenagem a José Escada», in *Artista*, Lisboa, nº 5, Junho, 1989, pp. 42-43.

-«José Escada: os lobos e os homens», in *O Século*, Lisboa, 26 Abril 1989.

-«José Escada», in *Sábado-Viver*, Lisboa, nº 4, 6-13 Maio, 1989.

-«Trabalhar a conversa», in *O Século*, Lisboa, 28 Maio, 1989.

-«Uma exposição na Galeria São Bento: Obra e vida de José Escada pode ser recordada em Lisboa», in *Diário de Notícias*, Lisboa, 12 Junho, 1989.

1992

-«Acervo de Galeria Lisboeta em mostra retrospectiva», in *Correio da Manhã*, Lisboa, 23 Agosto, 1992.

3 - Catálogos

3.1 - Exposições Individuais

-*Escada – desenhos*, Lisboa, Galeria 111, Janeiro-Fevereiro 1966.

-*Escada: Colagens*, Lisboa, Galeria 111, 8-22 Abril 1968.

-*Escada expõe 20x13*, Lisboa, Escola Superior de Belas Artes, inauguração a 29 Abril 1977 (texto do convite de Rocha de Sousa).

-*Óleos de Escada*, Lisboa, Galeria S. Mamede, Junho-Julho 1979 (texto de Sophia de Mello Breyner Andresen).

-*José Escada*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes e Secretaria de Estado da Cultura, Dezembro 1980 (textos de Fernando de Azevedo, Rui Mário Gonçalves e António Alçada Baptista).

-*Escada (1934-1980)*, Lisboa, Galeria Leo, 21 Março a 21 Abril 1983 (convite).

-*Escada*, Lisboa, Alliance Française, Espace Alliance, 18 Outubro a 15 Novembro 1984 (texto não assinado).

-*José Escada. Reservas*. Lisboa, Galeria Lambertini, 20 Abril a 20 Maio 1989 (convite)

-*José Escada*, Lisboa, Galeria São Bento, 11 Maio a 12 Junho 1989 (textos de António Prates, Mário Cesariny, Maria Flávia de Monsaraz, Francisco Relógio, Rui Mário Gonçalves, José Augusto França, Fernando de Azevedo, Lagoa Henriques, João Miguel Teixeira, Sophia de Mello Breyner Andresen, António Alçada Baptista, René Bertholo, Carlos Barroco e Carlos Amado).

-*José Escada 1934-1980*, Paris, Centre Culturel Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian, 17 Outubro a 19 Dezembro 1991 (textos de Maria da Lurdes Belchior, José Sommer Ribeiro, Sophia de Mello Breyner Andresen, António Alçada Baptista e José Escada).

-*José Escada*, Lisboa, Galeria Antiks, 27 de Março a 13 de Abril de 2003. (textos de João Teixeira, José Escada.)

3.2 - Exposições Colectivas

-VII.^a *Exposição Geral de Artes Plásticas*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 23 Maio a 9 Junho 1953.

-*Lourdes Castro, José Escada, Carvalho e Rego*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura (20 Março) 1954.

-*Teresa de Sousa, Lourdes Castro, Cruz de Carvalho e José Escada*, Lisboa, Galeria Pórtico. Abril-Maio 1955.

-III.^a *Exposição Colectiva de Artistas Plásticos*, Lisboa, Galeria Pórtico, 8 Novembro 1955.

-*Estudos sobre um Tema de Pintura*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (com Teresa Sousa, Cruz de Carvalho e José Escada), 1955.

-3.^a *Exposição dos Alunos da ESBAL. Trabalhos Extra-Ecolares* (Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes), Janeiro 1956.

-1.^o *Salão dos Artistas de Hoje*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 18-29 Fevereiro 1956 (textos de José Júlio e José Augusto França).

-*Exposição de Arte Sacra Moderna*, Lisboa, Galeria Pórtico (Abril) 1956 (texto de A.F.L.).

-*O Jazz visto por Artistas Modernos*, Lisboa, Galeria Pórtico, Maio-Junho 1956 (texto de apresentação de Sena da Silva).

-X *Exposição Geral de Artes Plásticas. Dez Anos de Exposição Geral de Artes Plásticas: 1945-1956*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, Junho 1956 (texto não assinado).

-1.^a *Exposição de Colagens*, Lisboa, Galeria Pórtico, Junho-Julho 1956 (texto de apresentação de Herta Wesher).

-*Junge Portugiesische Künstler*, Hannover, Kunstverein Künstlerhaus, 5-15 Agosto 1956 (texto de Sebastião Fonseca).

-*Pintores*, Lisboa, Associação Académica da Faculdade de Ciências (Dezembro) 1956.

-*Quatro Pintores*, Lisboa, Associação Académica da Faculdade de Ciências (Março) 1957.

- Nove Pintores*, Lisboa, Galeria Pórtico, 16-25 Março 1957.
- Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian* (Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes), 7-31 Dezembro 1957.
- II Exposição de Arte Moderna do Funchal* (Funchal, Delegação de Turismo da Madeira), 15 Janeiro a 15 Fevereiro 1957.
- Vier Mahler aus Portugal* (convite), Munique, Austellung Galerie 17, Internationales Haus, Junho-Julho 1957.
- IVª Exposição Colectiva de Artistas Plásticos*, Lisboa, Galeria Pórtico, 7-18 Novembro, 1957.
- Exposição de Artes Plásticas*, Lisboa, Associação de Estudantes de Lisboa, 1958 (texto não assinado).
- Retrospectiva da Pintura Não-Figurativa em Portugal*, Lisboa, Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências, 17-28 Março 1958 (texto de José Augusto França).
- I Salão de Arte Moderna*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, Outubro 1958 (pref. Não assinado)
- III Exposição de Artes Plásticas*, Almada, Câmara Municipal, 1958.
- 1º Salão de Arte Moderna da Casa da Imprensa*, Lisboa, Casa da Imprensa, 10 a 20 Dezembro 1958 (texto não assinado).
- Cinquenta Artistas Independentes*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1-12 Junho 1959.
- II Salão de Arte Moderna*, Vila Franca, União Desportiva Vila Franquense, 1959.
- Comemorações Henriquinas*, Oliveria do Conde, Fundação José Nunes Martins, 1960.
- Exposição Grupo KWY*, Saarbrücken, Universidade de Saarbrücken, Maio 1960, in *Peculum*, Saarbrücken, nº 4 (inclui biografia dos artistas e textos originais de Sebastião Fonseca: «Über die Ausstellung der Gruppe KWY» e «Regarder la Peinture», o segundo texto foi reeditado, com tradução portuguesa, na revista *KWY*, Paris, nº 6, Junho, 1960.
- Exposição Grupo KWY*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 11-20 Dezembro 1960 (textos de José Augusto França, Sebastião Fonseca, Helder

Macedo, José Gil, Guy Weelen, J.M. Simões, Fernando Gil, João Vidal e citações escolhidas ou da autoria dos artistas).

- *Exposição Grupo KWY*, Paris, Galerie Soleil dans la Tête, Maio 1961, in *Sens Plastique & KWY* (Sens Plastique, XXVII, Maio 1961 ; KWY, nº *hors serie*), (tradução francesa do catálogo da exposição do Grupo KWY em Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, Dezembro 1960).

- *II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Pavilhão da F.I.L., Dezembro 1961 a Janeiro 1962.

- *Arte Portuguesa Contemporânea* (exposição itinerante), Açores/Madeira, Outubro/Dezembro 1962.

- *8 Collaboratori della Rivista KWY*, Bologna, Galeria 2000, 16-31 Dezembro 1962.

- *Illustrationen* (inclui fotografias da exposição dos números 1-11 da revista KWY), Baden, Staaliche Kunsthalle, 21 Janeiro a 27 Fevereiro 1964.

- *Galeria de Verão: Catálogo da Exposição Restrospectiva do Trabalho realizado por várias Galerias durante os anos de 1964 e 1965*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1965.

- *Seis Pintores Portugueses de Paris. René Bertholo, Manuel Cargaleiro, Lourdes Castro, Eduardo Luís, José Escada, Jorge Martins*, Lisboa, Galeria Buchholz, Outubro 1966 (texto de Rui Mário Gonçalves).

- *Exhibition of Works of Contemporary Art belonging to the Calouste Gulbenkian Foundation*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

- *Novas Iconologias*, Lisboa, Galeria Buchholz, Março 1967 (textos de René Bertholo, Nelson di Maggio, Rui Mário Gonçalves, António Areal e Noronha da Costa).

- *L'Art Vivant, 1965-1968*, St. Paul-de-Vence, Fondation Maeght, Abril 1968.

- *Art Portugais: Peinture et Sculpture du Naturalisme à nos Jours*, Bruxelles, Palais des Beaux Arts, Outubro-Novembro 1967 (texto de Fernando Guedes).

- *O Objecto*, Lisboa, Galeria Quadrante, Outubro 1968 (texto de Francisco Bronze).

- *Algumas Obras da Pintura Contemporânea das Coleções da Secretaria de Estado da Informação, Turismo e da Fundação Calouste Gulbenkian*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.
- *Barreiro: Festas Populares. Alguns Caminhos da Pintura Portuguesa Contemporânea das Coleções da Secretaria de Estado da Informação e Turismo e da Fundação Calouste Gulbenkian*, Barreiro, Sociedade Democrática União Barreirense «Os Franceses», 23 Setembro a 8 Outubro 1972 (texto não assinado).
- *Pintura Portuguesa de Hoy – Abstractos y Neofigurativos*, Salamanca, Universidade de Salamanca, Maio-Junho 1973; Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1973 (texto de Rui Mário Gonçalves).
- *Expo AICA SNBA 74*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes (Fevereiro) 1974 (textos de Ernesto de Sousa, Mário de Oliveira, Pedro Vieira de Almeida, Rui Mário Gonçalves, Egídio Álvato, Rio Carvalho, Eurico Gonçalves, Rocha de Sousa, Salette Tavares).
- *Intergravura 74*, Lisboa, Galeria de São Francisco, 1974.
- *O Cadáver-Esquisito 1925-1975 – sua exaltação seguida de pinturas colectivas*, Lisboa, Galeria Ottolini (in *Jornal do Gato n.º2*), Fevereiro 1975.
- *Arte Portuguesa Contemporânea* (org. da Secretaria de Estado da Cultura), Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, 1976-1977 (texto de José Augusto França).
- *Cultura Portuguesa em Madrid*, Secretaria de Estado da Cultura (texto de Fernando de Azevedo): *Exposición de Pintura y Escultura Contemporáneas, Exposición de Grabado Contemporáneo*, Madrid, Palácio de Congressos, Novembro-Dezembro (texto de Nikias Skapinakis).
- *Exposição Internacional Surrealismo e Pintura Fantástica com a Participação do Movimento «Phases»*, Lisboa, Teatro Ibérico, Dezembro 1984.
- *Pintura Portuguesa: obras destinadas ao Museu de Arte Moderna do Porto*, Lisboa, Galeria Almada Negreiros, Exp. 1, 1910-1970, 17 Setembro a 3 Outubro 1985; Exp. 2, 7 a 23 Outubro 1985 (texto de António Coimbra Martins).
- *Azules da Expressão ou a Teatralidade na Pintura Portuguesa. Algumas obras do CAM*, Fundação Calouste Gulbenkian. Novembro-Dezembro 1987 (texto de Fernando de Azevedo).

- *Oitenta Anos de Arte Moderna Portuguesa*, Lisboa, Galeria São Bento, Maio-Junho 1988 (texto de António Prates).
- *As Cores da Revolução 1789-1989*, Lisboa, Palácio da Ajuda, 11 Julho a 10 Setembro 1989 (texto de José Augusto França: «KWY», Paris 1958-1964).
- *Arte Portuguesa nos Anos 50*, Câmara Municipal de Beja e Fundação Calouste Gulbenkian, Beja, Biblioteca Municipal de Beja, Outubro-Novembro 1992; Sociedade Nacional de Belas Artes, Janeiro-Fevereiro 1993 (antologia de textos de vários autores).
- *Anos 60. Anos de Ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa, Palácio Galveias, Outubro 1994 (texto de António Rodrigues, José Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Rocha de Sousa e Gonçalo Pena; recolha de textos de António Areal, José Augusto França, Fernando Pernes e Rui Mário Gonçalves).
- *Obras da coleção doadas pelo Eng^o João Meireles*, Vila Nova de Famalicão, Fundação Cupertino de Miranda. 5 Novembro 1994 (texto de Miguel von Hafe Pérez).
- *Colecção Manuel de Brito. Imagens da Arte Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Museu do Chiado, 16 Novembro a 31 Dezembro 1994 (textos de Manuel de Brito e Raquel Henriques da Silva).
- *O Rosto da Máscara: A Auto Representação na Arte Portuguesa*, Lisboa, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1994 (textos de vários autores).
- *Arte Moderna em Portugal 2, Colecção de Arte da Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa, Culturgest, Março-Junho 1995 (pref. De Emílio Rui Vilar e Fernando Calhau).
- *Colecção Mário Soares*, Lisboa, Museu do Chiado, 22 Fevereiro a 21 Abril 1996 (textos de Simonetta Luz Afonso, Maria Barroso Soares, Alexandre Melo, Raquel Henriques da Silva e entrevista a Mário Soares).
- *Colecção José Augusto França*, Lisboa, Museu do Chiado, 20 Março a 29 Junho 1997 (textos de José Augusto França, Raquel Henriques da Silva e Rui Mário Gonçalves).

- *Auto-Retratos da Coleção*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 12 Fevereiro a 6 Junho 1999 (pref. De Jorge Molder).
- *Circa 1968*, Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 6 de Junho a Agosto 1999 (textos de João Vasco Marques Pinto, Vicente Todolí, João Fernandes, Miguel Wandschneider, Eduardo Prado Coelho, Germano Celant, Robert Pincus-Witten, Antje von Graevenitz, Marita Sturken e Maria José Fazenda).
- *KWY, Paris, 1958-1968*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, Abril 2001. (textos de Alçada Baptista, Alfredo Margarido, Ana Filipe Candeias, Artur Maciel, David Bourdon, Ernesto de Sousa, Fernando Dias, Fernando Gil, Fernando Pernes, Gerald Gassiot-Talabot, Guy Weelen, Hans Friemond, Helder Macedo, João Vidal, José Gil, José Luís Porfirio, José Augusto França, Jurgen Gaus, Manuel Villaverde Cabral, Manuel Zimbro, Margarida Acciaiuoli, Margarida Veiga, Mário de Oliveira, Navarro de Andrade, Pierre Restany, Rita Macedo e Sebastião Fonseca).
- *Pintura Moderna e Contemporânea Portuguesa, Escultura*, Lisboa, Galeria Antiks, 27 de Novembro a 7 de Dezembro de 2003. (Textos de Sívia Chicó).

4 - Vídeo

1973

Artur Varela (realização), *Perfil do Pintor José Escada*, Super 8mm, cor, 4'07'', s/som.

5 – Estudos e Obras de Referência

5.1 - Arte Portuguesa Contemporânea

AAVV, *Almada e a Cena do Corpo*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1994.

AAVV, *Vieira da Silva, Monografia*, Ed. Skira, Paris 1993.

AAVV

- *Historia da Arte Portuguesa*, (Dir. Paulo Pereira), Circulo de Leitores, Lisboa, 1995.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de,

- *Pintura Portuguesa no Século XX*, Porto: Lello & Irmão Editores, Nov. 1993.

BUSSE, Jacques,

- «José Escada», in Jacques Busse (nova edição refundida sob a dir.), *Dictionnaire Critique e Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, vol. 5, Paris : Editions Gründ, 1999, pg. 175.

FERREIRA, Paulo,

- *Amadeo de Souza Cardoso – Peintre Portugais 1887-1918*, Paris: Centre Culturel C. Gulbenkian – Portugal, 1995.

- *Correspondance de Quatre Artistes Portugais, Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardozo, Eduardo Viana, avec Robert et Sonia Delaunay- Contribution à l'histoire de l'art moderne portugais, (années 1915-1917)*, Paris, Centre Culturel Portugais-FCG, Paris Presses Universitaires de France, 1972

FRANÇA, José Augusto,

- «El Siglo XX», in *Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. XXX, Arte Portugués (com José Luis Morales y Marin e Wilfredo Rincón Garcia), Madrid, Espasa Calpe, 1986, pp. 485-577.

- «José Escada», in Bernard Dorival (dir.), *Peintres Contemporains*, Paris, Editions d'Art Lucien Mazenod, 1964, p. 405.

- «José Escada», in *Petit Larousse de la Peinture*, vol. 1, Paris, Larousse, 1979, p. 530.
- *A Arte Portuguesa no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Bertrand Editora, 1974 (3ª edição acrescentada, 1991).
- *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Livros Horizonte, Lisboa, 1980.
- *Cem Exposições*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.
- *Da Pintura Portuguesa*, Lisboa, Ática, 1960.
- *Pintura Portuguesa Abstracta em 1960*, Lisboa, (col. Arte Contemporânea; 8) Artis, 1960.
- *Pintura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Correios de Portugal, 1990.

GONÇALVES, Rui Mário,

- «10 anos de Artes Plásticas. 1974-1984», in Rui Mário Gonçalves e Francisco da Silva Dias, *10 Anos de Artes Plásticas e Arquitectura*, Lisboa, Editorial Caminho, 1985, pp. 9-89
- «A independência dos artistas e as novas correntes estéticas», in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. 5, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, pp. 301-310.
- «Artes Plásticas», in *Portugal 45-95 nas Artes e nas Letras e nas Ideias* (vários autores), Lisboa, Centro Nacional de Pintura, 1998.
- «De 1945 à Actualidade», in *História da Arte em Portugal*, vol. 13, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.
- «José Escada», in *100 Pintores Portugueses do século XX*, Lisboa, Alfa, 1986, pp. 174 – 177.
- «José Escada», in *Dicionário da Pintura Universal*, vol. 3, *Dicionário da Pintura Portuguesa* (Planeado e Organizado por Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos e José Augusto França), Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1973, p. 124.
- *Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

- MELO, Alexandre,
- *Artes Plásticas em Portugal. Dos Anos 70 aos nossos Dias*, Lisboa, Difel, 1998.
- MELO, Alexandre, PINHARANDA, João,
- *Arte Contemporânea Portuguesa/Portuguese Contemporary Art*, Lisboa, (ed. Autor), 1986.
- PACHECO, José
“A reforma do ensino das Belas-Artes”, *Arquitectura*, Lisboa, 3ª série, nº62, Setembro 1958.
- PAMPLONA, Fernando de,
Chave da Pintura de Amadeo, Lisboa: Guimarães & Cª. Editores, 1983.
- PINHARANDA, João,
«A arte portuguesa no século XX», in *Portugal Contemporâneo*, António Costa Pinto (coord.), Lisboa-Madrid, Ediciones Sequitur, 2000, pp. 279-308.
- POMAR, Júlio,
Da cegueira dos pintores, Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.
- PORFÍRIO, José Luís,
«José Escada», in *Lexicoteca, Moderna Enciclopédia Universal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987, Tomo VII, p. 186.
- PORTELA, Artur,
Salazarismo e Artes Plásticas, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1982.
- SECRETARIA DE ESTADO DA INFORMAÇÃO E TURISMO,
- *A Pintura Portuguesa Contemporânea*, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, Lisboa, 1972.

SILVA, Raquel Henriques da,

- *Eduardo Viana, 1881-1967*, Fundação de Serralves Secretaria de Estado da Cultura, 1992.

- «Percursos da Modernidade», in *Sínteses da Cultura Portuguesa – História das Artes Plásticas* (com Maria Adelaide Miranda, Vítor Serrão e José Alberto Gomes Machado), Lisboa, INCM (Europália 91), 1991, pp. 99-128.

STILES, Kristine e SELZ, Peter ,

(antologia), *Theories and Documents of Contemporary Art, A Sourcebook of Artists' Writings*, ed. University California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996.

TANNOCK, Michael,

Portuguese 20th Century Artists. A Biographical Dictionary, Grã-Bretanha, Chichester Press Limited, 1978.

VASCONCELOS, Flório,

- *Quelques Notes sur la Peinture e la Sculpture au Portugal depuis le Naturalisme*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 33-38.

5.2 – Outros estudos

AAVV, *Agostinho Fernandes, Fotobiografia*, Coord. José da Cruz Santos, Portugália editora, Lisboa Abril 2000.

AAVV, *Du trait à la ligne*, Cabinet d'art graphique, Centre Georges Pompidou, 1993.

AAVV, *Il disegno del nostro secolo, prima parte da Klimt a Wols*. Ed. Mazzotta, 1994.

AAVV, *Le Dessin*, Ed. Skira, Genève 1979.

AAVV, *O Impulso alegórico*, ed. Ordem dos Médicos, Lisboa 1998.

- ADRIANI, Götz,
Paul Cézanne, Dibujos, Colección Comunicación Visual, Serie Gráfica,
Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1981
- ALDEMIRA, Varela,
A pintura na teoria e na prática, Edição de Autor, Lisboa, 1961
- ALMEIDA, Bernardo Pinto,
Imagem da Fotografia, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
O Plano da Imagem, Espaço da representação e Lugar do espectador,
Assírio e Alvim, Lisboa, 1996
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner,
A Noite de Natal, ed. O Jornal, Dez. 1983.
- ARNHEIM, Rodolf
Toward a psychology of art, Collected Essays, University of California
Press, 1994
- BALTRUSAITIS, Jurgis,
Aberrations, Les Perspectives dépravées-I, Flammarion, Paris, 1996.
Anamorphoses, Les perspectives dépravées-II, Flammarion, Paris, 1996.
La Quête d'Isis, Les Perspectives dépravées-III, Flammarion, Paris, 1996.
- BAPTISTA, António Alçada,
A Pesca à Linha, Algumas memórias, ed. Presença, Lisboa, 1998.
- BARASH, Moshe,
Teorias del Arte, de Platon a Winckelmann, Alianza Forma, Madrid, 1991.
- BARBOSA, Pedro,
Metamorfoses do Real, Porto: Afrontamento, 1995.
- BIRREN, Faber,
Color perception in art, ed. West Chester Pennsylvania, 1990
- BLAKE, Vernon,
The Art and Craft of Drawing, ed. Hacker Art Brooks, C.E., 1971 (1ª ed.
1927).
- BONNEFOY, Yves,
Dessin, Couleur et Lumière, ed. Mercure de France, Paris, 1995.

- BRANCO, Theresa Schedel de Castelo,
Os Painéis de S. Vicente de Fora, As chaves do mistério, Quetzal Ed.,
Lisboa 1994.
Os Painéis –Adivinhação ou Investigação, Electroliber, Lisboa, 2000
- BRONOWSKY, Jacob,
Arte e Conhecimento - Ver, Imaginar, Criar, Edições 70, Lisboa, 1983.
- CALABRESE, Omar,
Como se lê uma obra de arte, Edições 70, 1997.
- CARLOS, Luís Adriano,
O Arco Íris da Poesia, Ekphasis em Albano Martins, Campo de Letras,
Editores, 2002.
- CARREÑO, Francisco Pérez,
Los Placeres del Parecido, Icono y Representación, Visor, Madrid, 1988
- CHALUMEAU, Jean Luc,
As Teorias da Arte, Lisboa, Instituto Piaget, s.d.
- CHANGEAUX, Jean-Pierre,
Razão e Prazer, Lisboa, Instituto Piaget, 1994.
- CHIPP, H. B.,
Teorias da Arte Moderna, Martins Fontes, S. Paulo, 1996.
- COUCEIRO, Gonçalo,
Arte e Revolução, 1974-1979, Livros Horizonte, Abril 2004.
- DAMISCH, Hubert,
Traité du trait, Louvre, 1995.
- DE FIORE, Gaspare,
Dizionario dell Disegno, Brescia, 1967.
- DOCCI, Mário,
Disegno e Analisi Grafica, I-II, Roma-Bari, 1987.
- DORMER, Peter,
The Art of the Maker, Skill and its Meaning in Art, Craft and Design,
Thames and Hudson, Londres, 1994.

DUCHTING, Hajo,

Paul Cézanne, Da natureza à arte, Köln, Benedikt Taschen, 1993.

DURAND, Gilbert,

A Imaginação Simbólica, tradução de Maria de Fátima R. Freitas Morna, col. “Paralelo”, ed. Editora Arcádia, Lisboa, 1979.

ECCLES, John,

A Evolução do Cérebro – A Criação do Eu, tradução de Manuela Cardoso, col. “Epigénese e Desenvolvimento”, ed. Instituto Piaget, Lisboa, 1995.

ECHEVARRÍA, Fernando,

Sobre as Horas, Col. Círculo de Poesia, Livraria Moraes Editora, Lisboa, 1963.

ELDERFIELD, John,

The drawing of Henri Matisse, Thames & Hudson, 1984.

FERREIRA, Vergílio,

Arte Tempo, Ed. Rolim, Lisboa, s.d.

FIZ, Simon Marchan,

Del arte objectual al arte de concepto, 1960-1974, Col. Arte y Estética, Ed. Akal, 1997, Madrid.

FREITAS, Lima de,

Almada e o número, Ed. Soctip, Lisboa 1990.

GENETTE, Gerard,

Work Of Art: immanence and transcendence, London, Conuell Up, 1997

GEORGE, Frederico,

Ver pelo desenho, catálogo *In Memoriam* da exposição com o mesmo título, ed. Livros Horizonte, Lisboa, 1983.

GIL, Fernando,

Mimésis e Negação, col. “Estudos Gerais – Série Universitária”, ed. Imprensa Nacional / Casa da Moeda, Lisboa, 1984.

GIL, José,

A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções, Estética e Metafenomenologia,
tradução de Miguel Serras Pereira, ed. Relógio d'Água Editores, Lisboa,
1996.

GOMBRICH, E.H.,

Arte e Ilusão, Um estudo de Psicologia da Representação pictórica,
Martins Fortes, S. Paulo, 1995.

El Sentido de Orden, tradução de Esteve Riambau I Sauri, col. "GG Arte",
ed. Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1980.

GOODMAN, Nelson,

Modos de Fazer, tradução de António Duarte, col. "Argumentos", ed.
Edições ASA, Porto, 1995.

GRAVES, Robert,

Os Mitos Gregos, Dom Quixote, Lisboa, 1990

GRISERI, Andreina,

"Il Disegno", *Storia dell'Arte Italiana*, Einaudi, Turim, 1980.

HAUPTMAN, Jodi,

Drawing from the modern, 1880-1945, MOMA.

HAUSER, Arnolt,

Teorias da Arte, Editorial Presença, Lisboa, 1988.

HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert,

Creative Copies, Interpretative drawings from Michel Angelo to Picasso,
Harper & Row Publishers, 1988.

HESS, Walter,

Documentos para a compreensão da pintura moderna, Ed. Livros do
Brasil

HOLANDA, Francisco d',

Álbum dos desenhos da antigualhas, introdução e notas de José da
Felicidade Alves, Livros Horizonte, Lisboa, 1989.

Da pintura antiga, introdução e notas de Angel Gonzalez Garcia, Col. Arte
e Artistas, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa 1983.

- HOVDENAKK, Per,
Christo - Complete Editions 1964-82 Munchen: Verlag Schellmann;
Kluser; New York University Press, 1982.
- KANDINSKY, Wassily,
Do Espiritual na Arte, Lisboa Publicações Dom Quixote, 2002.
Ponto, Linha, Plano. Lisboa Edições 70, 1989.
- KLEE, Paul,
Écrits sur l'Art, Dessain et Tolra, 1973.
- KRIST, Ernst e KURZ, Otto,
Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista, Uma Experiência Histórica,
Edições Presença, 1988.
- KRISTEVA, Julia,
Séméiotikè, Recherches pour une Sémanalyse, col. Points, ed. Éditions du
Seuil, Paris, 1969.
- KUBLER, George,
A Forma Do Tempo, Vega, Lisboa, 1990
- LAPORTE Dominique,
Christo, Paris: Art Press, Flammarion, New York Pantheon Books, 1985.
- LISBOA, António Maria,
Ossóptico, Edição de Autor, 1952.
Afixação Proibida, Contraponto , 1953
- MACEDO, Diogo de,
Amadeo Modigliani e Amadeo de Souza Cardoso, Lisboa: Ed. Panorama,
1959.
- MALRAUX, André,
O Museu Imaginário, Arte e Comunicação, Edições 70, Lisboa, 2000.
- MASSIRONI, Manfredo,
Ver pelo Desenho, Edições 70, Lisboa 1983.
- MATISSE, Henry,
Escritos e reflexões sobre arte, Ed. Ulisseia, Paris 1972

- MERLEAU-PONTY, Maurice,
L'Oeil e L'Esprit, Éditions Gallimard, France, 1964.
O Visível e o Invisível, S. Paulo, Editora Perspectiva, 1984
Phénoménologie de la Perception, ed. Éditions Gallimard, France, 1945.
- MOLINA, Juan José Gomes,
Estrategia del Dibujo en el Arte Contemporánea, Ed. Cátedra S.A., 1999.
Las Lecciones del Dibujo, Ed. Cátedra S.A.
- MOURA, Vasco Croft de,
Arquitectura e Humanismo, o papel do arquiteto hoje em Portugal, ed.
Terramar, Lisboa, Junho 2001.
- NEGREIROS, Maria José Almada,
Conversas com Sarah Affonso, Ed. Arcadia, Lisboa 1982
- NOEL, Émile,
A Simetria, Biblioteca Universitária, Pub. Europa América.
- OLIVEIRA, António Falcão Rodrigues de,
O Simbolismo de Camilo Pessanha, Edições Átria, Lisboa, 1979.
- PANOFSKY, Erwin,
A Perspectiva como forma simbólica, Edições 70, Lisboa, 1993.
Idea: Contribución, a la Historia de la Teoria del Arte, Catedras,
Madrid, 1989.
- PASSERON, René,
Enciclopedia del Surrealismo, Ediciones Poligrafa, Barcelona, 1982,
- PERNIOLA, Mário,
A Estética do Século XX, Lisboa: Estampa, 1998.
- PESSANHA, Camilo,
Clépsidra, Clássicos da literatura, Serie B, nº14, Ed. Marujo, Lisboa, 1986.
- POSTLE, Martin e VAUGHAN, William,
The Artist's Model, From Etty to Spencer, Ed. Merrel Holberton
Publishers, Ltd, London, 1999.

SPAGGIARI, Barbara,

O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

TCHEN, Adelaide Ginga,

A Aventura Surrealista, Edições Colibri, Lisboa 2001

VASCONCELOS, Mário Cesariny de,

Poesias de António Maria Lisboa, Texto estabelecido por Mário Cesariny de Vasconcelos, Assírio e Alvim, Lisboa 1977.

VAIZEY, Marina,

Christo, Rizzoli, New-York, Ed. Polígrafa S.A., 1990.

VINCI, Leonardo,

Tratado de pintura, Coord. Anger Gonzalez Garcia, Ed. Nacional, Madrid, 1980.

WOLLHEIM, Richard,

A Arte e os seus Objectos, tradução de Marcelo Brandão Cipolla, col. A, ed. Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, Brasil, 1994.

6 - Dissertações Académicas

ARRUDA, Luísa Capucho,

Francisco Vieira Lusitano, (1699-1783) – Uma época de desenho, Dissertação de Doutoramento em Desenho, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2000 (texto policopiado)

CASEIRÃO, Armando Jorge,

- Natureza-Morta em Eduardo Viana, Dissertação de Mestrado em Teorias de Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2000 (texto policopiado)

CANDEIAS, Ana Filipa,

- *Revista KWY: Da Abstracção Lirica à Nova Figuração*, Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1996 (texto policopiado).

MACEDO, Rita Andreia Silva Pinto de,

- *Artes Plásticas em Portugal no Período Marcelista 1968-1974*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (texto policopiado).

PEREIRA, Fernando António Baptista,

- *Imagens e Histórias de Devoção: Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento, (1450-1550)*, Dissertação de Doutoramento em Belas Artes, (Ciência da Arte), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2002, (texto policopiado)