

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**DESENHO INTEGRADO
E DESENHO AUTÓNOMO NA OBRA
DE LUÍS FILIPE DE ABREU**

Filipe Manuel Ribeiro de Abreu

Orientador: Professor Doutor António Pedro Ferreira Marques

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor
em Belas-Artes, na especialidade de Desenho

2022

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**DESENHO INTEGRADO E DESENHO AUTÓNOMO NA OBRA
DE LUÍS FILIPE DE ABREU**

Filipe Manuel Ribeiro de Abreu

Orientador: Prof. Doutor António Pedro Ferreira Marques

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Desenho

Júri:

Presidente: Doutor Américo Luís Enes Marcelino, Professor Auxiliar e vogal do Conselho Científico da Faculdade de Belas-artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação do Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Prof. Doutor Ilídio Óscar Pereira de Sousa Salteiro, nos termos do n.º 1.1. do Despacho n.º 3426/2021, publicado em Diário da República, 2ª série, n.º 62, de 30 de março;

Vogais:

- Doutor António José Santos Meireles, Professor Adjunto da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança [1º arguente];
- Doutora Maria Inês Lopes Pires Henriques Garcia, Professora Adjunta Convidada da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa [2º arguente];
- Doutora Susana Martins de Oliveira, Professora Associada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutora Isabel Maria Dinis Correia Ritto, Professora Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutor António Pedro Ferreira Marques, Professor Associado Aposentado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientador];

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Filipe Manuel Ribeiro de Abreu, declaro que a tese de doutoramento intitulada “*Desenho Integrado e Desenho Autónomo na Obra de Luís Filipe de Abreu*” é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho, segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 28 fevereiro 2022

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

Eu, Luís Filipe Marques de Abreu, declaro que todos os factos e dados apresentados na Tese de Doutoramento em Belas-Artes, Especialidade de Desenho, com o título “Desenho Autónomo e Desenho Integrado na Obra de Luís Filipe de Abreu”, de Filipe Manuel Ribeiro de Abreu, são autênticos e condizem com os documentos originais, designadamente, sempre que são indicadas citações minhas, informações recolhidas em entrevistas não-estruturadas e, também, excertos de textos e documentos da minha autoria.

Lisboa, 28 de fevereiro de 2022.

Luís Filipe Marques de Abreu

**PARTE REMOVIDA PARA
DISPONIBILIZAÇÃO EM
ACESSO ABERTO**

RESUMO

O objetivo central desta investigação é dar a conhecer e explicar o Desenho da autoria de Luís Filipe de Abreu, na dupla vertente de desenho autónomo e desenho integrado, ambos na base de toda a sua obra. Para além do conhecimento integral da obra gráfica, são, também, referidos os conceitos fundadores da sua realização e o modo como se manifestam nos diferentes géneros de expressão artística em que o desenho se integra. A problemática do trabalho envolve questões ligadas à didática da Forma Visual e da Composição, bem como da imaginação criativa associada à singularidade da linguagem gráfica. A Geometrização Ascendente e Descendente são dois conceitos que percorrem toda a metodologia operativa deste autor, a par da intencionalidade da cor e da liberdade conceptual, que se traduz em diferentes tendências e formulações dos desenhos, mais densos ou mais despojados, mais picturais ou mais gráficos, mais gestuais ou mais precisos. Estes conteúdos são abordados, transversalmente, nos três capítulos principais: concetualidade, meios técnico-operativos e a representação da *coisa real*. O estudo do desenho, nos vários domínios apresentados, obedece a um enquadramento histórico e estético, refletindo o contexto cultural e artístico da obra deste artista, que contempla diversos campos das artes gráficas, estudados e analisados neste trabalho, designadamente a ilustração literária, publicitária e fiduciária. É, também, abordada a presença do desenho na medalhística, na tapeçaria e na azulejaria. A presente investigação inclui peças do espólio particular do autor, nomeadamente, desenhos íntimos existentes em cadernos, maquetes e diversos estudos.

Palavras Chave: Desenho Autónomo; Desenho Integrado; Geometrização; *Coisa Real*; Composição.

ABSTRACT

The main objective of this research is to present and explain Drawing by Luís Filipe de Abreu, in the dual aspect of autonomous drawing and integrated drawing, both of which form the basis of all his work. In addition to a comprehensive knowledge of the graphic work, reference is also made to the founding concepts of its creation and the way in which they manifest themselves in the different genres of artistic expression in which drawing is integrated. The problematic of the work involves issues related to the teaching of Visual Form and Composition, as well as the creative imagination associated with the singularity of graphic language. Ascending and Descending Geometrization are two concepts that run through the whole operating methodology of this author, along with the intentionality of colour and conceptual freedom, which translates into different trends and formulations of the drawings, denser or more stripped down, more pictorial or more graphic, more gestural or more accurate. These contents are dealt with transversally in the three main chapters: conceptuality, technical-operational means and the representation of the *real thing*. The study of drawing, in the various areas presented, follows a historical and aesthetic framework, reflecting the cultural and artistic context of this artist's work, which includes various fields of graphic arts, studied and analysed in this work, namely literary, advertising and fiduciary illustration. The presence of drawing in medals, tapestries and tile panels is also discussed. This research includes pieces from the author's private collection, namely, intimate drawings in notebooks, maquettes and several studies.

Keywords: Autonomous Drawing; Integrated Design; Geometrization; Real subject; Composition.

AGRADECIMENTOS

O Professor António Pedro Marques é alguém que ficará sempre intimamente ligado a todo o processo de desenvolvimento desta investigação e, por isso, o meu profundo agradecimento. Para além do importante impulso e força motivadora, também, a sua sapiência, transversal em toda a envolvência deste percurso foi fulcral para chegar ao meu objetivo. E, esse objetivo, o principal, constitui-se como uma homenagem a Luís Filipe de Abreu, meu pai, ao seu relevante percurso académico como docente, mas, sobretudo, à sua mestria a executar o desenho, transversalmente fundador de toda sua obra.

Sem o apoio da minha Mãe, pura e simplesmente, não teria sido possível concretizar esta investigação. A relevância do seu apoio foi determinante, não só no apoio logístico, como, também, no seu constante acompanhamento dos diferentes processos, muitas vezes, mostrando opções válidas e eventuais caminhos a seguir, dada a sua ligação, conhecimento e acompanhamento íntimo do meu objeto de estudo. Muitas foram as vezes em que obtive respostas, indicações ou sugestões vindas desse seu conhecimento.

A minha mulher, Margarida que me apoiou e incentivou sempre, sobretudo, nos momentos mais difíceis, os muito difíceis e em todos os outros. Também, o seu importante contributo na revisão de textos e na discussão de ideias e opções nos caminhos a seguir. A minha filha, Marta, com quem dividi o espaço de trabalho e que, para além da companhia, muitas vezes o seu contributo foi efetivo em algumas opiniões acerca da redação. Um agradecimento especial à minha filha Sara, pela compreensão, face à pouca atenção que dispôs para ela, durante este período. As três foram incansáveis na dedicação, compreensão e encorajamento em todos os momentos.

Aos meus irmãos, Margarida e Luís Pedro pelo incentivo e reconhecimento da importância de chegar ao objetivo principal.

Agradecer, também, a todos os amigos, familiares e colegas que de alguma forma contribuíram e me incentivaram em todo este processo.

Por último, quero mais do que agradecer, e não sei, verdadeiramente, como o fazer, ao meu Pai. Fonte de inspiração e por quem tenho uma admiração imensurável, e que é o grande “culpado” de tudo isto.

Para os meus Pais

ÍNDICE

DECLARAÇÃO DE AUTORIA	3
DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE	5
RESUMO.....	7
ABSTRACT	9
AGRADECIMENTOS	11
ÍNDICE.....	15
NOTAÇÕES.....	18
PRÓLOGO.....	19
INTRODUÇÃO	21
METODOLOGIA DO PROJETO.....	26
ANALOGIAS E IDENTIDADE.....	30
O CAMINHO E OS OBJETIVOS	39
AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS	45
1ª PARTE - CONCRETUALIDADE.....	52
CONCRETUALIDADE E OPERACIONALIDADE	52
O PROBLEMA PLÁSTICO	55
GEOMETRIA E GEOMETRIZAÇÃO	63
Retórica Geometrante	64
Geometrização Ascendente	70
Geometrização Descendente	78
A PRESENÇA DA COR NO DESENHO	80
2ª PARTE - PROCESSOS OPERATIVOS.....	82
O DESENHO COMO PONTO DE PARTIDA	82
Gestualidade.....	83
Linhas Puras	86
Acaso	88

VARIANTES PLÁSTICAS - TÉCNICAS; MATERIAIS; ADEQUAÇÕES	
PROGRAMÁTICAS.....	91
3ª PARTE - A COISA REAL	96
NARRATIVAS E ICONOGRAFIA	96
Narrativa e Iconografia nos painéis de azulejos	97
Narrativa e Iconografia na Filatelia	123
Narrativa e Iconografia Cinésica	137
ILUSTRAÇÃO	152
Ilustração: Retrato	154
Ilustração Literária	169
Ilustração Infantojuvenil	181
Ilustração: Figurinos e Cenários	197
Ilustração Comercial	203
Ilustração Fiduciária	210
OUTROS MEIOS CRIATIVOS NO CONTEXTO DO DESENHO INTEGRADO	229
Serigrafia	230
Tapeçaria.....	233
Medalhística e Numismática.....	237
Logótipos e Lettering	245
RESULTADOS FINAIS	258
CONCLUSÕES.....	267
ÍNDICE DE FIGURAS / REFERÊNCIAS DE IMAGENS.....	270
REFERÊNCIAS	284
BIBLIOGRAFIA.....	284
CATÁLOGOS.....	288
REFERÊNCIAS DE IMPRENSA.....	289
WEBGRAFIA.....	289
ANEXOS	290
ANEXO I.....	291

Dados biográficos e Currículo	291
ANEXO II (IMAGENS)	297
Luís Filipe de Abreu - Filatelia.....	298
Notas de Escudo do Banco de Portugal - 1ª Série.....	313
Notas de Escudo do Banco de Portugal - 2ª Série.....	314
Notas de Euro para o Concurso do Banco Central Europeu	315
- Série Ages and Styles of Europe	315
Notas de Euro para o Concurso do Banco Central Europeu	317
- Série Abstract/Modern	317
ANEXO II (TEXTOS ORIGINAIS)	319
Texto I – Professor Rocha de Sousa.....	320
Texto II - Documentos de Forma Visual e Composição.....	322
Texto III - Documentos de Forma Visual e Composição: 1ª Exposição Individual de Luís Dourdil	340
Texto IV - Luís Filipe de Abreu sobre Paulo Guilherme d’Eça-Leal.....	347
Texto V - Varela Aldemira sobre pintura de Luís Filipe de Abreu - Pastoral	356

NOTAÇÕES

Todas as imagens sem referência de “Fonte” são editadas pelo autor. O mesmo se aplica às tabelas e aos quadros.

As figuras 3, 4, 5, 95, 96, 197b, 198b, 199b, 201 e 202b, não editadas pelo autor, foram obtidas a partir das seguintes fontes:

— Figura 3 - Tapeçaria de Guilherme Camarinha, "Atividades Agrícolas", 1961. Fonte: <https://famalicaooid.org//inweb/ficha.aspx?ns=216000&id=484>

— Figura 4 - Painele Azulejaria de Júlio Resende, "Ribeira Negra", Grés, 5x41 metros, 1986. Fonte: <http://portofofotos.blogspot.com/2013/02/151-ribeira-negra.html>

— Figura 5 - Retratos de Fernando Pessoa (da esquerda para a direita):

- Pintura de Júlio Pomar: Acrílico s/ tela. C 1985.

Fonte: <https://zonalibreradio1.files.wordpress.com/2016/11/fernando-pessoa-julio-pomar1.jpg>

- Desenho de Júlio Pomar: caneta marcador s/ Papel vegetal, 193,5x110, 1983.

Fonte: https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/fernando-pessoa-146230/

- Pintura de Almada Negreiros: óleo s/ tela, 225x226 cm, 1964.

Fonte: https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/retrato-de-fernando-pessoa-139004/

— Figura 95 - Rembrandt, “Regresso do Filho Pródigo”, óleo s/ tela, 205x262 cm, 1963-1965, Museu Hermitage, em São Petersburgo.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/return-of-the-prodigal-son-rembrandt-harmensz-van-rijn/5QFIEhic3owZ-A>

— Figura 96 - Rembrandt, “A Peça dos Cem Florins”, gravura, 38,6x28 cm, ca. 1649, Rijksmuseum, Amesterdão, Países Baixos.

Fonte: https://artsandculture.google.com/asset/predikende-christus-de-honderdguldenprent-worlidge-thomas/IQHjNA_bIgNOzw

— Figuras 197b, 198b, 199b, 201 e 202b. Moedas Comemorativas da Imprensa Nacional Casa da Moeda. Fonte: <https://www.incm.pt/portal/index.jsp>
<https://loja.incm.pt/collections/moedas-comemorativas?page=2>

PRÓLOGO

O foco da presente investigação é o estudo e a análise do processo criativo na obra de Luís Filipe de Abreu. Parte de um pressuposto pessoal, a grande admiração pela sua obra e, sobretudo, pela genialidade que Luís Filipe de Abreu, meu Pai, mostra nos seus desenhos que, desde que me conheço, me acompanham. Seria uma perda lamentável, conhecendo como conheço a sua obra e tendo acesso privilegiado ao espólio pessoal, não me debruçar nesta tentativa de compreender a génese de todo um trabalho, em que o desenho é, sem dúvida, a pedra basilar. Irá ser incluída, para além de estudos e de todos os tipos de objetos com as suas criações, também a possibilidade de descobrir muito do que está por detrás da sua obra, quer ao nível das ideias, muitas vezes explanadas e descobertas em documentos com reflexões por si escritas, quer através de considerações de âmbito mais teórico, como raízes, influências e percursos que foram definindo e moldando toda uma variedade de processos e configurações por si criados e concebidos ao longo do seu percurso artístico. A linguagem universal do desenho tem em si inerente a autoria, a marca da assinatura de cada artista. Constatei, desde muito cedo, também, pela proximidade dos laços familiares que, em certas circunstâncias e em conversas informais, a identidade gráfica de Luís Filipe de Abreu é tida como distinta e complexa. Ora, o tipo de questões que envolve este estudo pretende sublinhar essas características e dar a conhecer os vetores mais relevantes que conduzem as suas criações e a adequação das mesmas a propósitos tão díspares como um selo filatélico, de pequenas dimensões, com informação que parte de uma programática intrínseca, ou uma simples pintura de cavalete, realizada na mais pura das liberdades a que um artista plástico pode aspirar, no interior do seu atelier e sem nenhuma condicionante, para além da vontade e gosto por esta atividade. Pretendo analisar e apreciar melhor o processo criativo, tendo em conta a presença constante do desenho integrado e, recorrentemente, uma narrativa implícita ou uma figuração objetiva de algum assunto objetivo ou “coisa real”. Com este artista, o contar através do desenho é uma estratégia que reflete ideias, pensamentos e, em muitos casos, estabelece ligações entre simbólico, metafórico, mitológico, religioso, historiográfico ou até científico, sempre ou quase sempre, num âmbito assumidamente figurativo.

Encontra-se integrada na presente investigação a informação decorrente dos estudos realizados a propósito do Mestrado em Desenho, um primeiro estudo centrado nas notas fiduciárias a propósito da Unidade Curricular de Teoria e História do Desenho, realizada

em 2007, e a própria dissertação de Mestrado, terminada em 2016. Para além disso, considero que muito do estudo refletido nesta investigação poderá ter importância no desenvolvimento de conhecimentos e competências na minha carreira enquanto docente na Área de Desenho, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, e, também, acrescentando aspetos didáticos de aplicação prática no ato de desenhar e de conceber o espaço plástico de criação estética, seja no domínio gráfico, pictórico ou de comunicação visual.

Uma parte relevante da sua obra, designadamente, de cariz público, tem inerente aspetos de narrativa que podem tornar-se difusos e atreitos a interpretações que possam não corresponder às intenções específicas do autor. Por isso, em abono da verdade, o estudo inclui informação direta, obtida na fonte original.

INTRODUÇÃO

O estudo aqui apresentado parte de três premissas que se articulam em torno da problemática do desenho, na obra de Luís Filipe de Abreu. Por um lado, o apreço pessoal e inerente ligação familiar ao artista. Por outro, o reconhecimento público do valor e interesse da sua obra e o impulso, transmitido pelos membros do júri, aquando das provas públicas, a propósito da discussão da Tese de Mestrado em Desenho, em 2016. Por fim, e razão não menos importante, a consciência, entretanto adquirida, de que há aspetos nesta investigação que são relevantes para a atividade docente em Belas Artes, na Área de Desenho, que se traduzem em facetas que são úteis em termos didáticos e num enriquecimento de conhecimentos em diferentes campos da operacionalização técnica, teórica e conceptual do desenho.

Assim, neste estudo debruçado na obra de Luís Filipe de Abreu, que tem vindo a ser efetuado ao longo dos últimos anos, constatam-se algumas questões que importa frisar. Um dos aspetos importantes e incontornáveis prende-se com a relação entre o desenho e a diversidade de experiências conceptuais no campo das artes plásticas. Outro dado muito relevante diz respeito à representação da “coisa real”, que está sempre inerente às suas criações com temáticas, por vezes, bastante singulares. Também, ligado a este tópico da “coisa real”, estão presentes as narrativas, nos vários géneros de ilustração e até no design. Um outro aspeto, que se verificou com este estudo, está relacionado com uma “certa” passagem do tempo e a conseqüente evolução da concetualidade no campo formal. As metodologias conceptuais em que se fundamenta a linguagem plástica e expressiva tenderam a maturar-se e tornaram-se cada vez mais evidentes e assumidas. Fala-se das teorias formais e conceptuais de André Lhote, de Matila Ghyka, de René Passeron, de Charles Bouleau, entre outros, que sempre o interessaram e fundamentam o seu discurso plástico. A conceptualização e a composição são, recorrentemente, de uma forma natural e espontânea, alicerçadas na geometrização ascendente, na geometrização descendente, nas rimas plásticas e na presença da matemática na obra de arte. Tudo isto se traduz numa conceção refletida e, simultaneamente, com a fluidez da gestualidade que caracteriza a linha, a expressão, no fundo, o seu desenho.

Pode-se, então, constatar, analisando com atenção e rigor a sua obra, nos mais variados campos de expressão, que há uma tendência evolutiva para que estes formalismos se tornem cada vez mais evidentes e assumidos. Isso verifica-se nos dois tempos de execução dos painéis de azulejaria existentes no metropolitano do Saldanha, que datam

de 1996 e 2009, subordinados aos mesmos temas. Verifica-se, então, que o naturalismo expresso nas figuras tende a tornar-se mais depurado à luz desses “princípios”, que domina e usa, com grande liberdade conceptual. Há ainda um domínio da investigação, que se prende com o rigor, apesar das nuances de uma certa transfiguração geometrizada, que caracteriza a simplificação da sua linguagem. Rigor, por exemplo, no desenho da anatomia humana, designadamente, nas extremidades (mãos e pés), nas narrativas associadas a temas e assuntos de índole técnica ou literária, e ainda, na montagem do espaço da representação, em termos de composição, desenho, perspetiva, modelação e cor.

Faz parte das intenções desta investigação a realização de um levantamento exaustivo de toda a obra, incluindo trabalhos preparatórios e outros de cariz pessoal que se encontram em cadernos, desenhos avulsos e diversos estudos. Este levantamento não foi integrado na sua totalidade no texto final, mas foi, também, parte da investigação. Parte da obra deste artista está dispersa e carece de informações iconográficas relevantes que só poderão ser obtidas na própria fonte. O fio condutor é dado através da operacionalização do desenho, que sustenta todas as suas conceptualizações. Este desenho é fundado em princípios conceptuais e preocupações compositivas sobre a obra plástica, de um modo geral e particularmente atento às questões de perceção visual e configuração da imagem. Estes princípios regem a sua atuação e distinguem este autor. O procedimento metodológico qualitativo, assente numa dinâmica exploratória, permite identificar, descrever e compreender técnicas, conceptuais e operacionais, do desenho que é fundamento da obra deste artista. E, também, estudar profundamente a narratividade, muito presente e relevante nas suas criações. Narratividade em que está sempre implícito o conhecimento efetivo sobre os mais diversificados assuntos, tendo inerente estudo e pesquisa que este autor sempre fez.

O desenvolvimento da matéria da pesquisa é também contextualizado em termos históricos, relacionando-se com questões técnicas e com ocorrências temporais, designadamente a evolução tecnológica. Paralelamente ao foco principal da investigação, existem, sempre que é oportuno, conexões relacionadas com o percurso profissional e relações com outros artistas que foram relevantes no percurso de Luís Filipe de Abreu.

Existem, na sua obra, algumas peças de desenho de ilustração pouco conhecidas e que importa estudar e apresentar nesta investigação, como: as ilustrações realizadas para os jornais Diário de Lisboa e Diário Popular, a partir de textos de José Rodrigues Miguéis,

Guillaume Apollinaire, Vergílio Ferreira e outros escritores; as ilustrações literárias para contos e romances de vários autores portugueses e estrangeiros; as ilustrações para literatura infantil e infantojuvenil de Aquilino Ribeiro e António Sérgio; os Livros de Leitura da 1ª e da 2ª Classe (1968); as ilustrações para as capas da Revista Portuguesa de Química; as ilustrações filatélicas; as ilustrações fiduciárias; as ilustrações publicitárias; as ilustrações para outros fins, como, por exemplo, a medalhística. É de facto uma obra extensa e diversificada que tem, como se pretende demonstrar, o seu principal alicerce no desenho e numa forma peculiar de o executar. São também objeto de estudo e análise alguns dos muitos desenhos lúdicos que dispõe no seu espólio privado, espalhados por vários cadernos e folhas avulsas, que mostram este artista na sua vertente mais despojada de preocupações profissionais e que de alguma forma revelam muito da sua essência criativa.

A propósito da problemática da narrativa existente nas suas obras, já anteriormente abordada na Dissertação realizada no Curso de Mestrado de Desenho, é oportuno e importante dissecar várias criações suas, entre as quais as apresentadas numa sua obra pública, designadamente, os painéis de azulejaria existentes na estação de metropolitano do Saldanha, em Lisboa. Aí, a abordagem às temáticas relacionadas com os quatro elementos (Terra, Ar, Água e Fogo) e as temáticas relacionados com momentos que ocorrem numa estação de transportes, designadamente a despedida ou o reencontro, são eficazmente caracterizadoras da sua forma de pensar os temas a ilustrar. Mas a problemática da narrativa é transversal na sua obra e estende-se à ilustração fiduciária, filatélica com diversidade e interesse iconográfico, de referencial histórico, simbólico, entre outros.

Em termos estruturais o elencar dos capítulos da Tese consuma-se em três domínios de estudo: a concetualidade, os processos operativos ou princípios que regem a realização do desenho e a significação nomeada por dedução de *coisa real*.

Com base na recolha de informação e na inter-relação destes domínios concretiza-se, através da redação de textos, a incorporação de deduções que clarificam e revelam os alicerces da sua produção gráfica e artística. Consuma-se esta intenção através do elencar de uma série de trabalhos, extensivos à diversidade de estilos, abordagens, temáticas, propósitos, dando uma perspetiva global do seu trabalho enquanto desenhador, ilustrador e designer gráfico. O trabalho de ilustração fiduciária é um exemplo que merece a maior atenção, sobretudo, através da análise cuidada da iconografia, bem como os estudos, desenhos preparatórios e maquetes realizadas, que são singulares e de difícil acesso ao

público. Aqui, a especificidade deste tipo de trabalho pela sua raridade é um assunto muito relevante e que se estendeu ao longo de quase duas décadas de trabalho. Inclusivamente, importa sublinhar que esta atividade profissional marca a sua iniciação aos meios operativos digitais, importando à sua expressão artística uma série de atributos. A presente investigação progrediu sempre com uma natureza adaptativa ao percurso que foi sendo desenvolvido, na medida em que foram surgindo dados que não estavam previstos, mas que vieram a revelar-se com interesse e enquadramento nesta pesquisa. Assim, foi possível elencar algumas das intenções naquilo que se refere a alguns conjuntos de obras que se analisaram. Para além dos já referidos itens estudados, designadamente, a ilustração fiduciária, a ilustração filatélica, os painéis de azulejaria da estação de metropolitano do Saldanha, as ilustrações para textos, integradas nos jornais Diário de Lisboa e Diário Popular, as capas da Revista Portuguesa da Química, também ilustrou um grande número de capas de livros, nomeadamente as realizadas a stencil para a Coleção Júlio Verne, da Livraria Bertrand, as ilustrações editoriais das Mil e Uma Noites, para os Estúdios Cor e para o Círculo de Leitores, e outras ilustrações editoriais, como as de cariz infantil. Realizou também diversas ilustrações, publicitárias e outras, para a petrolífera SACOR e mais tarde para a GALP, as ilustrações para cenografia e figurinos de teatro, ópera e bailado, as ilustrações de moda para as confeções Tergal e Caron, as ilustrações para tapeçaria (Manufatura de Tapeçarias de Portalegre), as ilustrações para azulejaria, desenhos preparatórios para pinturas, maquetes em desenho para medalhas, serigrafias e trabalhos profícuos na caracterização da obra gráfica de Luís Filipe de Abreu. Também é dado a conhecer, por já anunciar determinadas características, as suas primeiras obras, designadamente, uma das pinturas realizadas na Missão Estética, de 1955, na Figueira da Foz.

A análise de diversos campos formais e conceptuais que existem na obra de Luís Filipe de Abreu trouxe a esta investigação um carácter reflexivo, do ponto de vista da lógica narrativa e da retórica expressiva.

Pretende-se chegar a conclusões e a um conhecimento mais profundo, rigoroso e exaustivo das intenções formais, narrativas e compositivas que destacam a linguagem gráfica e plástica deste artista. A sua expressão alicerça-se primeiramente no desenho, na representação de um referente corpóreo, a coisa real e, também, no seu interesse e atenção com a perceção visual. O aspeto que as suas conceções têm, por vezes, remetem o observador para a sensação que a sua execução partiu de uma grande espontaneidade; no

entanto, reconhece-se que, por detrás desse âmbito de espontaneidade e gestualidade, estão princípios de rigor, estudo das formas, dos temas, da problemática da composição e da perceção da imagem. Os conceitos formais e informais que geram este particular e eficaz modo de operar e de conceber são o foco principal da investigação.

Foi pretensão desenvolver uma investigação abrangente, dedicada essencialmente à problemática do Desenho que se revela fundamental como alicerce da obra de Luís Filipe de Abreu.

Inerente a este foco principal da investigação esteve a intenção e a possibilidade de catalogar e estudar, exaustivamente, a narrativa e a iconografia existente na sua obra, a partir da própria fonte. Inclui-se a realização de um levantamento fotográfico, inexistente no caso de algumas peças, e a elaboração de fichas de leitura das obras, com informação relevante e atualizada. É claro que muita da informação recolhida acabou por não ter uso neste estudo, mas será sempre um trabalho de pesquisa que ficou consumado em concomitância com esta investigação. Pretende-se ainda que o resultado final permita a sua adaptação a uma publicação editorial. Durante o processo de pesquisa e sistematização de informação foram emanados alguns assuntos através da publicação de artigos e participação em conferências. Este foi um canal que permitiu incorporar a divulgação de conteúdos que de algum modo não se enquadraram no texto final da Tese, mas que surgiram da investigação e têm relevância e interesse para o conhecimento e para a comunidade artística.

Há também o sentimento, com a atual velocidade de disseminação de informação muito ligada à inovação e com estímulos que destacam e promovem sempre o novo e o mais recente, que exista o risco de cair em esquecimento. Isto é, por si só, razão mais que suficiente para se examinar e dedicar atenção à notável obra e ao relevante percurso académico de Luís Filipe de Abreu.

METODOLOGIA DO PROJETO

Serão aflorados os princípios e conceitos presentes no modo de operar, tendo este estudo, inerente, uma toada descritiva, naquilo que são as componentes iconográficas e narrativas associadas às representações de eventos, temas e outros assuntos que se consideram fulcrais na análise da obra deste artista.

A metodologia contou, naturalmente, com o apoio direto, através do contacto presencial com o próprio Luís Filipe de Abreu, substanciado em entrevistas não estruturadas e referências orais, em intervenções de pares, na revisão da literatura e, finalmente, numa reflexão e confronto dos dados recolhidos com o objetivo principal de avaliar a relação entre o Desenho Autónomo e o Desenho Integrado, no sentido de aprofundar o conhecimento e divulgar a obra relevante deste autor.

A diversidade de tipologias e propósitos existentes na obra deste artista permite estudos parcelares que no caso presente obedecem a um princípio integrador e unificador. Nesta investigação, o fio condutor será sempre o Desenho que se assume como o ponto de partida de todas as suas obras. O objeto de estudo conduziu à criação de famílias ou tipologias de modo a estabelecer relações e comparações, numa perspetiva dialógica, que relaciona aspetos e objetos aparentemente distintos, no âmbito da representação e da expressão. A transversalidade e circularidade do Desenho inserem-se numa visão complexa¹, estabelecendo relações que interpelam os vários campos da expressão artística.

É objetivo central proporcionar um retrato verdadeiro (e íntegro) de determinados pressupostos que distinguem e relevam este autor para uma imparidade que se distingue por uma linguagem gráfica muito própria. Revela-se de uma grande adaptabilidade a diferentes propósitos, escalas, temas e tempos. Um dos focos consiste na procura ou levantamento de explicações, relações, comparações e predições que possibilitem chegar a algumas generalizações efetivas para que melhor se conheça a obra deste autor e a sua relevância no panorama artístico contemporâneo.

A parte que advém da dissertação de Mestrado foi, assim, objeto de um aprofundamento e sistematização exaustivos, estendendo-se de forma transversal a toda a obra do autor, demonstrando como a presença e a importância do Desenho são fundamentais. Também é pretensão que esta investigação, num âmbito essencialmente exploratório, revele

¹ Fortin, 2007, p. 33.

conceitos estéticos e sistematize alguns dados históricos relevantes da obra de Luís Filipe de Abreu. Inclusivamente, em alguns casos, é oportuno adotar uma perspetiva dialógica entre diferentes fatores, como tempo, técnicas, propósitos e outros, com o fito de tornar perceptível os principais vetores que orientam e que particularizam a obra.

Consta também desta investigação uma revisão de fontes bibliográficas, como trabalhos académicos, ensaios, catálogos, artigos de imprensa e uma revisão de fontes iconográficas, como a ilustração editorial, ilustração fiduciária, ilustração publicitária, catálogos de exposições, capas de livros, ilustrações para medalhística, espólio do autor e coleções privadas.

A variedade de soluções iconográficas presente nas criações artísticas de Luís Filipe de Abreu é uma das características que o distinguem. É reconhecido pelo seu gosto classicista, em que os temas da mitologia, da religião e de ícones históricos têm preponderância. No entanto, são também de grande riqueza interpretativa questões relacionadas com outros assuntos, que se podem caracterizar como mundanos, que foram surgindo no seu percurso, sobretudo, ligados a encomendas de trabalho, como em algumas temáticas das ilustrações filatélicas ou de ilustração editorial e publicitária ou, ainda, no design gráfico. Toda a problemática iconográfica, neste autor, parte de um gosto pessoal da atividade de desenhar, de compor o espaço plástico, a partir da representação de um determinado tema, onde as condicionantes interpretativas têm grande relevância. Assume que isso sempre foi o que mais o motivou para a atividade de desenhar². O enredo de uma situação, a presença de dados simbólicos que contem ou façam referência a algo de concreto e a disposição destes componentes no espaço da representação plástica são, no seu entender, um problema de composição e um desafio para consumir as suas obras.

O Professor Luís Filipe de Abreu, conjuga... tem a coerência das duas partes. É o equilíbrio, a harmonia, a verdade, a sinceridade, na sua obra de arte. Quero dizer, é uma obra que vai ficar. Vai ficar porque está cheia de verdade.³

Relativamente aos aspetos conceptuais que regem e definem a obra deste autor, também se constata a sua relevância para a definição da sua identidade. De facto, as questões relacionadas com a composição e a perceção visual da *imagem criada* são destacadas nesta investigação, por serem determinantes no seu processo criativo. Reflexo disso são

² Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

³ Cit. Professor Lima Carvalho, comunicação proferida na inauguração da exposição “Luís Filipe de Abreu, Pintura e Desenho”, Coruchéus | Biblioteca, 2019.

as disciplinas que criou e ministrou, enquanto professor da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL) e Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), designadamente Composição e Forma Visual.

“Luís Filipe Abreu, também com a matriz académica da ESBAL em Pintura, possui uma cultura clássica vastíssima, que se refletiu na criação de disciplinas tão significativas como Forma Visual e Composição, cujos conteúdos artísticos e científicos contribuíram para novas interpretações da imagem pictórica”.⁴

Neste âmbito da investigação, a revisão bibliográfica tem naturalmente um papel fundamental e é sustentada, tanto em algumas publicações que são referência para o próprio Luís Filipe de Abreu, como também em textos por ele escritos, a propósito de comunicações e outras reflexões que realizou sobre estes assuntos.

Sobre os meios operativos está patente um estudo descritivo dos processos de atuação, com referência aos materiais usados, em que se destaca o virtuosismo do desenho, com o uso do pincel e tinta guache, numa fase de grande produção artística, que decorreu nas décadas de sessenta, setenta e oitenta, do século XX (Figura 1).



Figura 1- Luís Filipe de Abreu, Ilustração para o Romance "O Pão não Cai do Céu" de José Rodrigues Miguéis, publicado no Jornal Diário de Popular, guache s/ papel, 50x70 cm, 1975.

⁴ Calado, M. e Ferrão, H. (2013), Da Academia à Faculdade de Belas Artes, in Matos, (Coord) S.C. & J.R. do Ó, (2013), *A Universidade de Lisboa, Séculos XIX-XX, Volume II*, Universidade de Lisboa e Edições Tinta-da-china, p. 1140.

A Metodologia usada nesta investigação é de carácter qualitativo e sustenta-se essencialmente numa perspetiva exploratória e descritiva decorrendo em diferentes planos, a partir dos quais foi possível estabelecer interligações que originam conhecimento sobre o modo de desenhar e a sua relevância na obra de Luís Filipe de Abreu. Todo o processo está conformado a partir de uma cuidada revisão da literatura e da conjugação desta com os resultados de diversos contactos informais e entrevistas com o próprio Luís Filipe de Abreu, cujos temas são determinados em função das necessidades, intuições e progresso da investigação. A consonância destes pressupostos determina a problemática da investigação, cujas respostas partem de análises, reflexões, analogias e comparações, entre outras relações que surgiram e que se adaptam ao foco da investigação. Neste contexto alicerça-se o modelo de análise que se adequa e que vai ao encontro das necessidades de evolução da estrutura de um discurso coerente e refletido. Este modelo de análise serve de plataforma para a observação e sistematização dos dados qualitativos, sendo, estes, objeto de uma observação crítica e seleção que se consuma em conclusões, que se pretende serem enriquecedoras para o conhecimento científico, no panorama das Belas-Artes.

As intenções para esta investigação, como referido anteriormente, têm como foco principal a análise e estudo do desenho autónomo e integrado, na obra de Luís Filipe de Abreu. Para um estudo abrangente, é conveniente estabelecer semelhanças e diferenças com outros artistas, no panorama nacional e estrangeiro. No seguimento dessas aproximações e oposições, será importante enquadrar a obra e o próprio artista, Luís Filipe de Abreu, em vários domínios. Desde logo, a sua formação académica e as tendências que apresentou nos primeiros trabalhos (Figura 2), estabelecendo ligações com correntes estéticas desse tempo e contexto histórico. Partindo do seu posicionamento no início de carreira, será sistematizado todo o seu percurso artístico, caracterizando diferentes fases, relacionando com outros artistas, que, de alguma forma, possam ter sido importantes, em diferentes domínios.

A investigação foi materializada, sobretudo, com base na recolha sistemática de informação teórica de dados, tendo como base a revisão de literatura, relacionada com os assuntos inerentes aos conceitos e ideias que foram aprofundados. Alicerçado em alguns dados dessa recolha, foram produzidos textos, que estabelecem ligações com conceitos inicialmente previstos para a investigação, mas que também abriram novos caminhos e perspetivas. Designadamente, através do confronto com outros artistas que de alguma forma se relacionam com Luís Filipe de Abreu, por terem realizado obra nas mesmas

áreas de expressão, como, por exemplo, os selos, as tapeçarias e a azulejaria. Foi, também, intenção, estabelecer ligações com as circunstâncias da formação, da integração na sua atividade de docência, das influências e interações com outros artistas. Conjuntamente, o objetivo é conhecer o seu perfil identitário no panorama da arte e no contexto cultural português estabelecendo, também, conexões com os contextos artísticos e culturais internacionais.



Figura 2 - Luís Filipe de Abreu, "Garrações de Fontela", óleo s/ tela, 55x60 cm, 1955. (realizado durante a XVIII Missão Estética, Figueira da Foz)

ANALOGIAS E IDENTIDADE

Nesta investigação foi importante, por necessidade de clarificação epistemológica, estabelecer contactos e fazer analogias entre a obra de Luís Filipe de Abreu e a obra de outros artistas nacionais e internacionais, através de associações, por semelhança ou por contraste.

Para se poder analisar, convenientemente, a obra deste artista, é necessário convocar para o seu estudo, problemáticas particulares, de diferentes âmbitos, que têm a ver com diferenças técnicas, materiais e conceptuais, inerentes à produção artística de outros autores, nos mesmos campos de expressão. Assim, será oportuno convocar desde já

alguns nomes, do panorama artístico nacional, com os quais se entende, serem identificáveis pontos de contacto objetivos e pertinentes para a investigação.

O pintor portuense Guilherme Camarinha (1912-1994) é um caso relevante, atendendo à sua importância na tapeçaria, em particular, com a sua colaboração e reformulação estilística da Fábrica de Tapeçaria de Portalegre, para a qual Luís Filipe de Abreu, também, produziu diversos trabalhos. Neste caso é curioso verificar algumas semelhanças, no discurso gráfico e na tendência para a existência de uma narrativa na composição, para além das condicionantes técnicas, próprias do material em si (Figura 3).



Figura 3 - Tapeçaria de Guilherme Camarinha, "Atividades Agrícolas", 1961. Fonte: <https://famalicaooid.org/inweb/ficha.aspx?ns=216000&id=484>

Camarinha, inclusivamente apresenta um tipo de representação, nas figurações, em que é possível encontrar algumas afinidades com Luís Filipe de Abreu. Configurações com múltiplos personagens em ações diferentes, que se interpretam, em parte, por um tipo de narrativa similar, tanto pela utilização das mãos, nas suas diversas ações, como também por semelhanças na disposição das formas na composição. Ainda que este tipo de formulação das composições seja, à primeira vista, semelhante, também se verificam claras diferenças nas armaduras de composição. Camarinha tende a usar linhas curvas ascendentes e descendentes, assimétricas, a partir das quais se dispõem as formas ou figuras participantes no quadro.

Luís Filipe de Abreu atua de um modo distinto, privilegiando o equilíbrio das composições a partir de simetrias e, sobretudo, armando as composições principalmente a partir de linhas retas. As linhas curvas, na armação das composições, também são frequentes, mas num plano diferente, tendendo, sobretudo, para a circularidade, ou sinuosidade (linhas em S) que usualmente se aproximam de arcos de circunferência. É notório também que as suas composições, frequentemente, têm um contínuo nas formas. Formas que se transferem de umas figuras para outras, interligando-as, ou criando uma espécie de unidade gráfica, à semelhança de princípios que se verificam noutra tipo de composições especificamente em alguns blocos filatélicos.

Outro caso premente, neste contexto, é o de Júlio Resende (1917-2011), também artista portuense. Encontramos no discurso plástico de Júlio Resende alguma proximidade, sobretudo, com os trabalhos de início de carreira de Luís Filipe de Abreu, em particular no plano do desenho. Principalmente, no que diz respeito a uma tendência muito cara a Luís Filipe de Abreu, que é a de fazer derivar as formas para uma certa geometrização. O estudo sobre esta matéria foca-se nos conceitos de Geometrização Ascendente e Geometrização Descendente, aflorados inicialmente, na dissertação de Mestrado, *Luís Filipe de Abreu: Desenho em Contexto*⁵, sustentados nas teorias de André Lhote, Charles Bouleau, Matila Ghyka, René Passeron, entre outros, às quais Luís Filipe de Abreu foi sensível, desde muito cedo, no seu percurso artístico. No entanto, Júlio Resende tende para uma expressão em que os “erros” de forma, ou um certo tipo de deformações, são assumidos como opção estilística, o que não se verifica, de todo, em Luís Filipe de Abreu. Aqui, o conceito ou palavra deformação remete facilmente para uma ideia de erro ou falha. Mas, não é disso que se trata e, por exemplo, André Lhote refere que a deformação é um virtuosismo que distingue os grandes artistas, quando é feito com um determinado propósito e intenção. Já no caso de José-Augusto França, a propósito da ideia do artista enquanto demiurgo, a palavra deformação é considerada inadequada, substituindo-a por conformação:

Não, não o deformou. Deformação é uma palavra feia e confusa, meu Amigo, que nada quer dizer. Nenhuma arte deforma, mas sim conforma a imagem do mundo a necessidades próprias de entendimento, de sensibilidade e de visão. No Picasso com as suas imagens ideográficas e expressionistas, há tanta deformação como no Andrea del Sarto com a sua imagética de “chiaroscuro”.⁶

⁵ Filipe Abreu (2016). Op. Cit.

⁶ cit., França, J-A. (1957). *Primeiro Diálogo sobre Arte Moderna*. p. 21.

Já Herbert Read refere-se à deformação como algo que só é válido mediante uma intencionalidade específica e que tem inerente as questões de uma idealização da realidade:

Há, no entanto, vários graus de deformação possíveis, e ninguém, dir-se-á, põe objeções à idealização da realidade. É só quando a natureza é ultrajada que o espectador protesta. Pode endireitar-se a linha da testa com o nariz, mas não deve obrigar-se uma perna a contorções impossíveis. É só uma questão de grau, mas pode argumentar-se, é nesse grau que está toda a diferença.⁷

Voltando à analogia com a expressão gráfica de Júlio Resende, é possível verificar, por exemplo, no painel de azulejaria, “Ribeira Negra” (Figura 4), na cidade do Porto, essas diferenças formais e também conceptuais, sobretudo, no que diz respeito a uma descontinuidade gráfica dos elementos, na composição. De facto, Luís Filipe de Abreu apresenta uma tendência para um contínuo de diferentes elementos ou formas, nas suas composições, promovendo deliberadamente essas ligações a partir de conjugações ou interligações, denominando, inclusivamente, este procedimento como *rimas plásticas*.



Figura 4 - Painel Azulejaria de Júlio Resende, "Ribeira Negra", Grés, 5x41 metros, 1986. Fonte: <http://portofofotos.blogspot.com/2013/02/151-ribeira-negra.html>

Estas *rimas plásticas* (Lhote, 1950, p. 66) são, de certo modo, uma adaptação de uma referência que André Lhote faz acerca da proibidade e riqueza da deformação na constituição da obra de arte, quando esta é feita intencionalmente e radicada numa identidade de autor.

Nos trabalhos artísticos de Júlio Pomar (1926-2018) também se encontram afinidades com a expressão plástica de Luís Filipe de Abreu. Curiosamente, é possível identificar,

⁷ cit. Read, Herbert. (1968). *O Significado da Arte*. p. 24.

nestes três artistas portugueses, uma linguagem plástica próxima, no mesmo espaço temporal. Mas, é, também, curioso verificar que as suas dinâmicas próprias fizeram com que se viessem a distanciar, posteriormente. Júlio Resende terá sido o que se manteve mais fiel a essa linguagem inicial, enquanto Pomar se distancia para uma expressão mais gestual, tirando proveito da espetacularidade da cor e da pincelada. Luís Filipe de Abreu, por seu lado, tendeu a uma síntese formal ainda mais vincada, eventualmente, também, subsidiária dos seus trabalhos de ilustração, sujeitos aos mediadores de produção, designadamente as oficinas tipográficas e as respetivas impressões, que, em determinada época, terão condicionado o próprio desenho, de modo a precaver o resultado final, em função de possíveis desacertos técnicos. O facto é que este condicionalismo acabou por promover e desenvolver uma linguagem plástica de autor, diferenciada.

(...) essa dimensão por assim dizer heteronímica da personalidade artística do autor não deve secundarizar uma obra pictórica de cavalete, de carácter menos pragmático, muito mais intimista e reveladora de um rico mundo interior, de uma sofisticada processualidade e de uma visão do mundo profundamente culta e sensível às transformações do tempo que passa sem se preocupar em correr atrás dos modismos do momento.⁸

Haverá, por ventura, muitas possibilidades para uma análise deste tipo; por isso, será conveniente definir alguns alvos e Almada Negreiros (1893-1970) será um deles, partindo de algumas tendências geometrizarantes, em que há aproximações e semelhanças. Será, eventualmente, interessante fazer uma comparação dos retratos de Fernando Pessoa realizados por Almada, por Pomar e por Luís Filipe de Abreu.



Figura 5 - Retratos de Fernando Pessoa (da esquerda para a direita): Pintura de Júlio Pomar; Desenho de Júlio Pomar; Pintura de Almada Negreiros; Desenho de Luís Filipe de Abreu.

⁸ Cit. Pereira, Fernando A. B. (2006). “Aula Extra – Antigos Professores das Belas-Artes”, Universidade de Lisboa de Belas - Artes, Lisboa. p. 32.

A representação, em todos os casos, tem semelhanças, sobretudo no que se refere a alguns atributos icónicos como o chapéu, os óculos e o estreito bigode que caracterizam um ideário generalista deste vulto da literatura portuguesa. Repara-se que há semelhanças e diferenças nas atitudes representadas, bem como, obviamente, nas opções plásticas de cada um, para além dos propósitos a que se destinaram. Sendo que, no caso de Luís Filipe de Abreu, a representação destinou-se a uma efígie para uma nota fiduciária. A pintura de Júlio Pomar apresenta toda a riqueza plástica do material de pintura e da sua expressão própria. Deste mesmo artista, pode-se constatar, num desenho concebido para um painel de azulejaria da estação de metropolitano do Alto dos Moinhos, em Lisboa, que a linguagem gráfica assenta exclusivamente no emprego da linha, com variações de intensidade, numa franca expressão gestual e espontânea dos traçados. No caso de Almada, o quadro “Retrato de Fernando Pessoa”, o segundo que realizou e que foi escolhido, por opção, para esta análise, representa o personagem de corpo inteiro, sentado, e obedece claramente a uma estética de geometrismos característica do cubismo sintético, com forte colorido, através de cores quentes saturadas. O personagem é retrato numa atitude de reflexão, de cigarro numa mão, a outra pousada sobre um livro e o olhar no infinito. A representação do personagem nesta atitude circunspecta tem semelhanças com a opção de Luís Filipe de Abreu, sendo que, no seu caso, é um desenho, a grafite, com uma toada mais naturalista, em que, em vez do cigarro, há uma caneta suspensa, numa representação de alguém que medita, antes de escrever. É recorrente a utilização da expressão física das mãos, por Luís Filipe de Abreu, como forma de comunicação não verbal. Todo o desenho se concretiza com gradações de claro escuro, subtis, concebidas com uma técnica elaborada através do enrolamento de traço, muito delicado, quase impercetível.

Se é importante estabelecer pontos de contacto com os artistas do seu tempo, a intemporalidade e modernidade de alguns artistas, de tempos mais remotos, revelam afinidades estilísticas, temáticas e discursivas, como é o caso de Rembrandt, na forma semelhante como usa o desenho das mãos, nas figuras humanas, para imprimir diferentes sentidos narrativos. A análise da relevância narrativa e presença frequente da representação das mãos, nas obras destes dois artistas, está integrado no capítulo Narrativa e Iconografia Cinésica, chamando a atenção para a expressão gestual ou linguagem não verbal, com que o ser humano se exprime espontaneamente e em que as mãos são protagonistas. Trata-se da importância da representação das mãos, com funções de carácter descritivo e narrativo, estabelecendo ligações com alguns conceitos presentes

nas teorias desenvolvidas por Henri Focillon, no texto *O Elogio da Mão* (Focillon, 1943). Também, a exaltação das mãos, por Francisco de Holanda, quando na pele de Fernando, no diálogo com Brás Pereira, a propósito do retrato, no seu tratado, *Do Tirar pelo Natural*, afirma que “*cada MÃO é de novo outro Rosto*”, serviu de pedra de toque para escrutinar este assunto. Ainda atinente com este grande vulto da arte, Rembrandt, importa referir que se encontram também algumas aproximações com Luís Filipe de Abreu, no que diz respeito à prática em si, ou mais especificamente à metodologia operativa, designadamente, ao uso do pincel no desenho, com uma expressão da linha de gesto largo e caligráfico, que determina as formas na “*espontaneidade controlada*”⁹.

É possível, ainda, estabelecer pontos de contacto com outros artistas, que permitam situar Luís Filipe de Abreu no contexto artístico e histórico nacional e internacional. São chamados a esse confronto, por exemplo, Mário Eloy (1900-1951) e Luís Dourdil (1914-1989), tanto nas questões ligadas à figuração, como também nessa tendência para a geometrização. A aproximação a Mário Eloy nota-se na amplitude cromática usada na modelação das figuras e naquilo que se poderia apelidar de um certo cubismo sintético ou como se tem concluído na presente investigação, nomeado como Geometrização Descendente.



Figura 6 - Luís Dourdil, S/ Título, 1984, óleo s/ Tela.

⁹ cit: Abreu, Luís, in. *Diário de Notícias - Edição Ilustrada*, Lisboa, 4 de julho de 2016.

Com Luís Dourdil é possível observar duas aproximações peculiares: Por um lado, a figuração e a geometria sensível, as afinidades que ambos tiveram com algumas das teorias de André Lhote; por outro lado, o traço gestual e imediato que caracteriza as suas formas de atuar, apesar das notórias diferenças estilísticas e compositivas que Luís Dourdil apresentou, sobretudo, nas suas últimas obras (Figura 6).

Apesar disso, a busca de certos resultados através da linguagem plástica é-lhe mais acessível com meios que, embora permitindo uma espécie de simulação de fluência semi-gestual, favorecem sobretudo um modo de finalizar de maior demora, de maior reflexão, de maior subtilidade em cada área¹⁰.

O Professor Rocha de Sousa refere que a linguagem plástica de Luís Dourdil se aproxima da anotação sumária e instantânea que se torna definitiva, traduzindo-se em “*formas que são fantasmas do mundo envolvente*” (programa “*Perspectiva*” emitido na RTP, Fevereiro de 1974)¹¹. Pode considerar-se que esta *anotação sumária e instantânea* é próxima da *espontaneidade controlada*, assim enunciada pelo próprio Luís Filipe de Abreu.



Figura 7 - Luís Filipe de Abreu, "Gracinda", Caneta sobre papel, 16,5x11,5 cm, 1956.

¹⁰ cit. Sousa, R. (1984). *Dourdil*. Imprensa Nacional Casa da Moeda. p. 31.

¹¹ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/luis-dourdil>

Foi intenção, ainda, nesta investigação, tentar estabelecer o mesmo tipo de análise com artistas do panorama internacional. Pode-se, instintivamente, verificar que, por vezes, existe uma certa proximidade estilística com artistas, como Modigliani (1884-1920), se for feita uma analogia, por exemplo, com o retrato da Escultora Gracinda, de 1956 (Figura 7); com Marc Chagal (1887-1985), apesar do tipo de representação ser bastante distante de Luís Filipe de Abreu, podem estabelecer-se pontos de contacto, pertinentes, quando se abordam as questões dos enredos narrativos ou das iconografias e simbologias.

Outras questões de analogia com outros artistas poderiam ser levantadas, correndo o risco de se tornarem redundantes ou forçadas. Por exemplo, se for atendida a questão das armaduras ou estudos composicionais das obras é natural que se encontrem muitos casos de artistas, que, também, deram grande relevância a este assunto, e onde seja possível encontrar pontos de aproximação. No entanto, importa sublinhar que Luís Filipe de Abreu é um caso de singularidade identitária, tanto na expressão artística, como na expressão gráfica.

Mas se esse é o ponto de partida, o tema dado, o modo como é contado faz explodir qualquer dependência face aos modelos figurativos de tradição clássica, antes se reclama não só de muitas outras referências históricas, algumas do barroco (Tiepolo) outras da própria arte arcaica, mas sobretudo da modernidade tal como a entende e pratica, de forma original e não dependente, o autor¹².

Foi a partir de uma série de conceitos e ideias, levantadas anteriormente, a propósito da conceptualização, da Narrativa e dos Meios Operativos que se estabeleceram relações com outros artistas, quer por semelhança, quer por diferença, que permitiram situar e conhecer melhor a obra de Luís Filipe de Abreu, no plano artístico e no plano histórico. São conceitos e ideias como Gestualidade, Retórica Geometrizar, Traçados Lineares e Formas Puras, Desenho Narrativo, Figurações e Iconografia, aportando, também, à análise dos recursos materiais mais usados.

Consuma-se assim, uma oportunidade de serem divulgados desenhos preparatórios e outros de cariz privado, menos acessíveis ao público, em que muitos deles não são peças menores. Pelo contrário, muitos destes trabalhos preparatórios e desenhos lúdicos

¹² Cit. Pereira, Fernando A. B. (2006). “*Aula Extra – Antigos Professores das Belas-Artes*”, Universidade de Lisboa de Belas-Artes, Lisboa. p. 32.

revelam particularidades criativas e operativas e reforçam a ideia de pensamento ou projeto mental. Alguns levantamentos basearam-se em critérios exploratórios, recorrendo a informações obtidas em entrevistas, algumas informais, com o próprio, bem como com alguns dos seus pares.

O facto de existir uma proximidade familiar não impede que a investigação seja independente e neutra, não sendo, por isso, menos oportuna, concisa e objetiva. Reflexo disso foi o estabelecer pontos de contacto e de análise comparativa com outros artistas, que permitiram o enquadramento histórico e estilístico deste autor. O modelo interpretativo engloba aspetos qualitativos, mas também fenomenológicos, sobretudo, nas analogias e comparações apresentadas.

O CAMINHO E OS OBJETIVOS

Sendo que esta investigação se alicerça em primeiro lugar no domínio ou área do Desenho, por conseguinte, o estudo terá sempre o seu foco principal naquilo que são os desígnios do desenho nas conceptualizações deste autor. Questões como as metodologias processuais, operativas e conceptuais, inerentes a diferentes tipologias presentes nas suas criações, apresentam uma grande diversidade que confere, também, um carácter didático no domínio do Desenho, que se poderá constituir como um valor acrescentado.

É pretensão desta investigação efetivar um “olhar à lupa” de diferentes exemplos da sua obra, também, em diferentes patamares de revelação técnica, gráfica e iconográfica. A intenção de investigar, em profundidade, o Desenho que está na base de toda a obra gráfica de Luís Filipe de Abreu materializou-se, também, no acrescentar de conteúdos de cariz didático e em aplicações futuras relacionadas com didáticas aplicadas à docência, na área do Desenho, em diferentes níveis de ensino. Esta investigação pretende, também, acrescentar alguma sistematização de informação no campo da ação historiográfica, conferindo utilidade no panorama do contexto histórico e da História da Arte Portuguesa Contemporânea. Não menos importante é o tributo devido a Luís Filipe de Abreu. Neste sentido, constituir-se-á, também, como um objetivo extra, a adaptação da investigação a uma publicação editada e a promoção de futuras exposições temáticas ou genéricas sobre a obra de Luís Filipe de Abreu, em espaços académicos ou de referência museológica; obviamente, apenas com fins de divulgação, não comerciais, podendo estes certames constituírem-se como veículos de divulgação inerentes a diferentes temáticas e conteúdos

investigados e explanados na Tese. Ainda neste campo de ação, com base na investigação desenvolvida, têm vindo a decorrer divulgações e intervenções públicas em colóquios e encontros, nomeadamente, nos Colóquios de Expressão Múltipla II, III, IV e V e no Encontro de Investigação em Arte e Design (EnIAD).

Luís Filipe de Abreu tem uma extensa e marcada permanência no meio académico das Belas-Artes, em Portugal, um percurso que se estende desde o início da sua formação, em 1952, até aos dias de hoje, visto ter desempenhado funções de docência, sobretudo, ligadas à Pintura, desde 1958, até à sua aposentação, em 1998, mantendo ainda hoje, funções de membro efetivo da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa. Ao longo do seu percurso académico apresentou diversas comunicações, versando sobre assuntos respeitantes à operacionalidade plástica, bem como outros, relativos à composição da forma plástica, à perceção e à comunicação visual. Por factos inerentes à época, na maioria dos casos, estas comunicações ou reflexões não se encontram disponíveis para consulta nas atuais plataformas digitais, sendo, por isso, um objetivo desta investigação reavivar e valorizar este professor da FBAUL, artista plástico e gráfico, bem como a sua obra.



Figura 8 - Luís Filipe de Abreu, “Ayres de Carvalho” Esferográfica sobre papel, 14,8x10,5 cm, 1994.

Personalidade reservada nos meios académicos e mediáticos tem, na sua intimidade, algumas características pessoais singulares que de certo modo se imiscuem nas suas criações e acerca das quais se justifica uma oportuna reflexão. Por exemplo, as suas criações de poesia ou ainda a sua capacidade de caricaturar, retratando pessoas, personalidades ou personagens. Esta capacidade, menos aparente ou menos conhecida deste artista, mostra uma certa ou uma proficiente capacidade de ver, que se traduz em determinadas circunstâncias, designadamente nas narrativas inerentes às suas criações, quando a comunicação se faz a partir de um motivo essencial, intrínseco à ideia de base. Este olhar caricatural, de forma sintética, remete para os exageros das formas mais características ou emblemáticas dos temas. Ora, esse será, eventualmente, um processo profícuo de caminhar nas eventuais idiosincrasias inerentes a qualquer produção artística, quando se pretende transmitir determinada intencionalidade.

A investigação foi materializada, sobretudo, através da recolha sistemática de informação teórica, de dados, tendo como base a revisão de literatura, relacionada com os assuntos inerentes aos conceitos e ideias que se pretendem aprofundar. Questões de proximidade com processos e metodologias explanados em teorias, que vão desde o método do borrão (Cozens, 1786), à gestualidade e fluxo da forma (Nicoláides, 1969), estão muito presentes na sua expressão identitária. De facto, há uma fluidez natural que está presente nos seus traçados lineares característicos que se configuram em entrelaçados de linhas sinuosas, em jogos gráficos e contraposições com linhas retas e com as manchas largas tonais ou coloridas. É também uma característica muito notada o proveito que é tirado da casualidade dos esboroados e das manchas sobrepostas, mais ou menos definidas e geometrizadas. O emprego destes processos, conformados em combinações que se alicerçam em composições reguladas por armaduras pré-determinadas ou intuitivas, traduz-se em objetivos claros de equilíbrio na configuração e ordenação do espaço plástico.



Figura 9 - Luís Filipe de Abreu, *Mil e Uma Noites*, guache s/ cartão 73x102 cm, p.249, 1978.

É oportuno referenciar que a opção de escolha de algumas obras teve inerente o enquadramento nos perfis essenciais de cada contexto específico em que se promovem as análises. Sendo a atividade deste artista muito diversificada e extensa, a escolha não é imediata e, muito provavelmente, outros exemplos poderiam ser incluídos, de acordo com o evoluir dos estudos. De qualquer forma, uma das facetas que importa realçar é o facto, como já foi referido noutras ocasiões, destes perfis de análise se verificarem transversalmente no modo de operar, na conceptualização e nas tipologias características que Luís Filipe de Abreu nos apresenta. É claro que há diferenças muito notórias quando se compara um logótipo, com uma nota fiduciária, com uma ilustração de um romance, com uma tapeçaria, com um selo ou com uma medalha. Contudo, há princípios comuns a todas as tipologias da sua criação e há outros casos em que existem, apenas, alguns pontos de contacto. Algumas das referências já foram integradas nos desenvolvimentos de investigações, anteriormente referidas, a propósito das geometrizações, como um dos processos conceptuais de planificação, de desenvolvimento e que se traduz como um dos aspetos mais impactantes numa eventual caracterização genérica da obra deste artista. Ainda nesta investigação, a propósito das narrativas, sublinha-se a relevância da representação das mãos na enfatização do tema. Foram trazidas várias referências para o estudo designadamente o retrato do Fernando Pessoa (1982), para a efígie da nota de cem

escudos do Banco de Portugal e uma das ilustrações para o romance de José Rodrigues Miguéis (1975), publicada no jornal Diário Popular, assumindo-se que muitos dos objetos de estudo que irão ser apresentados nesta investigação têm aspetos que podem ser transversais nas análises. Neste sentido, também, é importante destacar o desenho de caligrafias e *Letterings*, ligado aos campos da filatelia, da fiduciária, da ilustração comercial, do design gráfico, entre outros. De referir que a filatelia tem inerente um aspeto muito relevante que é o acompanhamento de efemérides e comemorações que vão de certo modo marcando a cronologia da história e noutros casos relevando enquadramentos sociais, culturais e regionais. São, mais uma vez, objetos gráficos que têm uma temática intrínseca, em que a narrativa, a simbologia ou a transmissão de mensagens estão implícitas no plano da imagem. No campo fiduciário, as duas séries de notas de escudo, realizadas para o Banco de Portugal, e as duas séries de notas de euro, realizadas para o concurso do Banco Central Europeu (BCE), são, também, focadas neste estudo, não só pelos aspetos técnicos e conceptuais, mas também pela forte carga iconográfica existente, muito ligada à problemática da narrativa e da simbologia. Derivando, no objeto de estudo, para a azulejaria, especificamente, os painéis da estação de metropolitano do Saldanha, em Lisboa, ou o painel da Praça 5 de Outubro, em Torres Novas, pode manter-se este foco na narrativa, paralelamente a outros tópicos da investigação, explanados nos diferentes capítulos da presente Tese. No domínio do design de comunicação, os vários logótipos que criou também podem ser descodificados na perspetiva da simbologia e da narrativa. Voltando ao campo da ilustração editorial, para além dos desenhos que ilustraram as páginas do Diário Popular, destacam-se os que acompanharam o romance *O Pão Não Cai do Céu*, de José Rodrigues Miguéis, em que as opções de escolha são difíceis de estabelecer, devido à variedade e à quantidade de ilustrações realizadas. Podem enunciar-se os livros de leitura da primeira e da segunda classe (ilustrados em parceria com Maria Keil), as ilustrações de cariz infantil para obras de Aquilino Ribeiro, as ilustrações infantojuvenis, para obras de António Sérgio, as ilustrações das “Mil e Uma Noites”, para os estúdios Cor ou para o Círculo de Leitores, as sobrecapas para os romances de Júlio Verne, realizadas com a técnica *stencil*, entre as muitas capas e ilustrações para obras literárias publicadas pelos Estúdios Cor, Livraria Sá da Costa, Livraria Bertrand, Círculo de Leitores e algumas outras publicações, como por exemplo, as capas da Revista Portuguesa da Química e o respetivo logótipo. Ainda no campo da ilustração, mas no âmbito comercial, destacam-se alguns desenhos de moda, para a Fábrica Simões, com as marcas Tergal e Caron e, ainda, a sua prolongada e diversificada

colaboração com os grupos petrolíferos portugueses, nomeadamente, a SACOR e a GALP, com anúncios, vinhetas e ilustrações para três calendários.

Luís Filipe de Abreu caracteriza-se, com já foi referido, por ter desenvolvido, ao longo da sua carreira artística, uma ação muito diversificada no campo das artes plásticas. Para além da diversidade de atuação, importa realçar a variedade conceptual e operativa que caracteriza o seu desempenho: por vezes, as figuras remetem para uma estética a fazer lembrar os desenhos dos vasos gregos, noutros casos as representações clássicas ou renascentistas e, por vezes, evoca, ou faz “à maneira de”, como são os casos da representação da figura humana feminina, a fazer lembrar François Boucher, existindo mesmo uma pintura sua com o título “Evocação de Boucher” (Figura 10).



Figura 10 - Luís Filipe de Abreu "Evocação de Boucher", óleo s/ tela, 100x110 cm, 1990.

Mas, se aqui se encontra alguma semelhança ou paralelismo, também, é recorrente encontrar uma certa estética gótica nas suas figurações femininas com as faces alongadas em forma de amêndoa e com a sinuosidade característica que promove a inclinação da cabeça das figuras (Figura 11). Conclui-se que os prismas a partir dos quais se pode estudar e analisar este legado artístico são múltiplos e com horizontes distintos.



Figura 11 - Figura 10 - Luís Filipe de Abreu "Diálogo", óleo s/ tela, 64x50 cm, 1982.

AS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS

Luís Filipe de Abreu, chegado a Lisboa em 1951, um ano antes de iniciar a sua formação académica, envolveu-se, naturalmente, com os seus pares. Entre outros envolvimento e tertúlias, integrou, com outros colegas, o grupo de Teatro Universitário de Lisboa, do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa, em 1955. Participou, em 1956, na peça “*O Iconoclasta*” de Alberto Rui, no Teatro D. Maria II, onde interpretou o papel do personagem Eusébio. A relevância deste facto prende-se com a curiosidade de, nas discussões preparatórias para os ensaios, ter feito um esboço do cenário (Figura 12) que acabou por se concretizar e, inclusivamente, integrar o folheto impresso para a respetiva peça.



Figura 12 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para cenário da peça "O Iconoclasta" inserida no programa do Teatro Universitário de Lisboa, 1955.



Figura 13 - Primeira e segunda página do programa do Teatro Nacional D. Maria II, 8 de Junho de 1956.

Participou, ainda, numa outra peça de teatro da autoria de Almada Negreiros, “*Antes de Começar*”¹³, que se constituía como uma espécie de preâmbulo ao espectáculo anteriormente referido. Um pequeno momento introdutório em que contracena, apenas com Lurdes de Castro, ambos desempenhando o papel de bonecos, num diálogo acerca de alguém fazer um espectáculo com eles (Figura 14).

¹³ *Almada por Contar*, Catálogo, p.90.



Figura 14 - Figura 14 - Luís Filipe de Abreu e Lurdes de Castro desempenhando o papel de bonecos, na peça "Antes de Começar" de Almada Negreiros, no Teatro Nacional D. Maria II, em 1956.

Outra das suas primeiras experiências, no mundo das artes, deu-se em 1958, quando foi convidado pelo Arquiteto António Sena da Silva e, em conjunto com este e com o Pintor Guilherme Casquilho, pintou o mural no restaurante do Hotel Mundial, em Lisboa. É uma pintura de grandes dimensões que ocupa uma parede deste espaço de restauração. Ainda pode ser visto, apesar de já ter estado em vias de ser destruído, por razões de remodelação do espaço. Terá este facto sido impedido, em parte e segundo relato de um atual funcionário, por solicitação de um outro funcionário de origem espanhola, Manuel Carrera, que ali trabalhou durante muitos anos¹⁴. Pode identificar-se nesta pintura conjunta algumas marcas que apresentam claramente a identidade gráfica de Luís Filipe de Abreu.



Figura 15 - António Sena da Silva, Luís Filipe de Abreu e Guilherme Casquilho, Mural do Restaurante Varanda de Lisboa, no Hotel Mundial, Lisboa, têmpera, c 200x700 cm, 1958.

Uma outra experiência com relevância que poderá passar facilmente despercebida foi a criação de um logótipo para a Cooperativa Agrícola da Granja ainda hoje em uso. Destas primeiras experiências artísticas é de assinalar já a tendência para abraçar projetos de índole diferente, ligados às artes plásticas: no teatro, com a cenografia, no mural, com a pintura integrada no espaço arquitetónico e, como último exemplo, no design gráfico.

¹⁴ Informação obtida no local, em 19 de fevereiro de 2019 e confirmada posteriormente através dos Recursos Humanos do Hotel Mundial.



Figura 16 - Rolha de garrafa de vinho da Cooperativa da Granja Amareleja com o logótipo da autoria de Luís Filipe de Abreu, c. 1956.

Relativamente aos primeiros trabalhos, Luís Filipe de Abreu refere que, naqueles tempos, no ambiente lisboeta, com as tertúlias nos cafés do Chiado ou no convívio do atelier dividido com outros¹⁵, havia, entre os envolvidos, bastante partilha acerca destes assuntos de âmbito profissional. Muitos são os nomes¹⁶ que refere como influentes, no seu princípio, tanto pelo lado do conhecimento, como pelo lado da influência gráfica ou técnica e, também, porque o convidaram ou indicaram para os respetivos trabalhos. Era uma época em que a ilustração publicada nos mais diversos âmbitos era fonte de encomendas de trabalho, porém, estava ainda muito condicionada às limitações técnicas relacionadas com as maquinarias existentes nas gráficas de então.

Nesta altura, o meio era talvez mais pequeno, havia fácil intercomunicabilidade entre os profissionais. Eu comecei a aparecer nesses meios porque tinha, realmente, apetência para isso, interessava-me muito, e também por necessidade de trabalho. Eu andava à procura duma profissão, levou um certo tempo a acontecer, comecei a contactar com esses meios e começaram a surgir, também, os pedidos para trabalho.

¹⁵ Atelier na Avenida da Liberdade, número 177, 4º esquerdo, que Luís Filipe de Abreu partilhou com António Garcia, Roberto Araújo, Paulo Guilherme d'Eça Leal, entre outros.

¹⁶ Referirei Bernardo Marques, Jorge Barradas, Carlos Ribeiro, Roberto de Araújo, Manuel Lapa, Thomáz de Mello, Fred Kradolfer, Maria Keil, Jaime Martins Barata, Carlos Botelho, Eduardo Teixeira Coelho, José Rocha, Manuel Rodrigues, João Abel Manta, Sebastião Rodrigues, Paulo Guilherme d'Eça Leal, José Pedro Martins Barata, Daciano Costa, António Garcia... Sei que há muitos outros que tiveram papel notável, mas que não se cruzaram na minha trajectória, como é caso de Abreu Lima e Rodrigues Alves. Ainda há, próximos de mim, a quem a minha formação nada deve, mas que cito pela classe excepcional da sua produção, João Machado, Carlos Rocha, Rogério Cayate, José Cândido, Luiz Duran... e entre os novíssimos muitos de quem nem sei bem os nomes...

Luís Filipe de Abreu in Fragoso (2010). Ob. Cit., p.453.

Ainda na fase de estudante apareciam pedidos para capas de livros ou anúncios ou outros trabalhos, e eu fui entrando assim¹⁷.

Analisando retrospectivamente a obra de Luís Filipe de Abreu constata-se que, de facto, a sua predominância está sobretudo na área da ilustração, nas diferentes vertentes que experimentou e na área do design gráfico. O campo artístico mais ligado à pintura propriamente dita ficou de certa forma em segundo plano como o próprio refere:

As pessoas acham que se deve definir o seu campo e depois trabalhar dentro dele. No meu caso tive tempos, de me afirmar como pintor. Mas eu sentia, eu sabia, eu tinha a convicção do que fazia em ilustração e artes gráficas. Fui então reservando a pintura para mais tarde, para quando realmente sentisse ter coisas importantes a dizer. E fui-me dispensando. Agora volto-me cada vez mais para ela¹⁸.

Para concluir este preâmbulo da atividade profissional deste artista será, porventura, relevante um relato singular acerca de uma das suas primeiras experiências: Luís Filipe de Abreu teria entre vinte e três e vinte cinco anos, quando, em jeito de desafio, participa num concurso de ilustração promovido, na altura, pelo jornal Diário Popular (Figura 17):

Eu não tinha trabalho e então resolvi, por graça, e à vista de umas coisas horrorosas a que o Diário Popular dava o prémio, mandar os bonecos para o Diário Popular. Os que eu mandei eram praticamente como os fazia hoje, porque eu já era um artista formado, ainda era estudante mas já tinha uma formação, académica, tinha capacidades, tinha já alguma experiência. (...)

I: A sua iniciativa serviu de alavanca.

E: Pois foi. O Diário Popular fez uma coisa curiosa que teve uma importância enorme na minha vida: deu o prémio dizendo mais ou menos que “Esta semana temos um caso especial, porque ao mesmo tempo concorreu este autor, que é coisa habitual e tal..., e também concorreu aqui um outro senhor com os desenhos que estão aqui”. Chamaram-me para passar a ser colaborador do jornal. Bom, fiquei todo satisfeito¹⁹!

Após este primeiro contacto passou a colaborar, frequentemente, no âmbito da ilustração literária, com este e outros jornais, com desenhos que acompanhavam obras de autores que eram publicadas em fascículos, semanalmente.

¹⁷ *Ibidem.* pag 437.

¹⁸ Luís Filipe de Abreu in Pinho (2010). Ob. Cit., p.121.

¹⁹ Luís Filipe de Abreu in Fragoso (2010). Ob. Cit., pag 444.

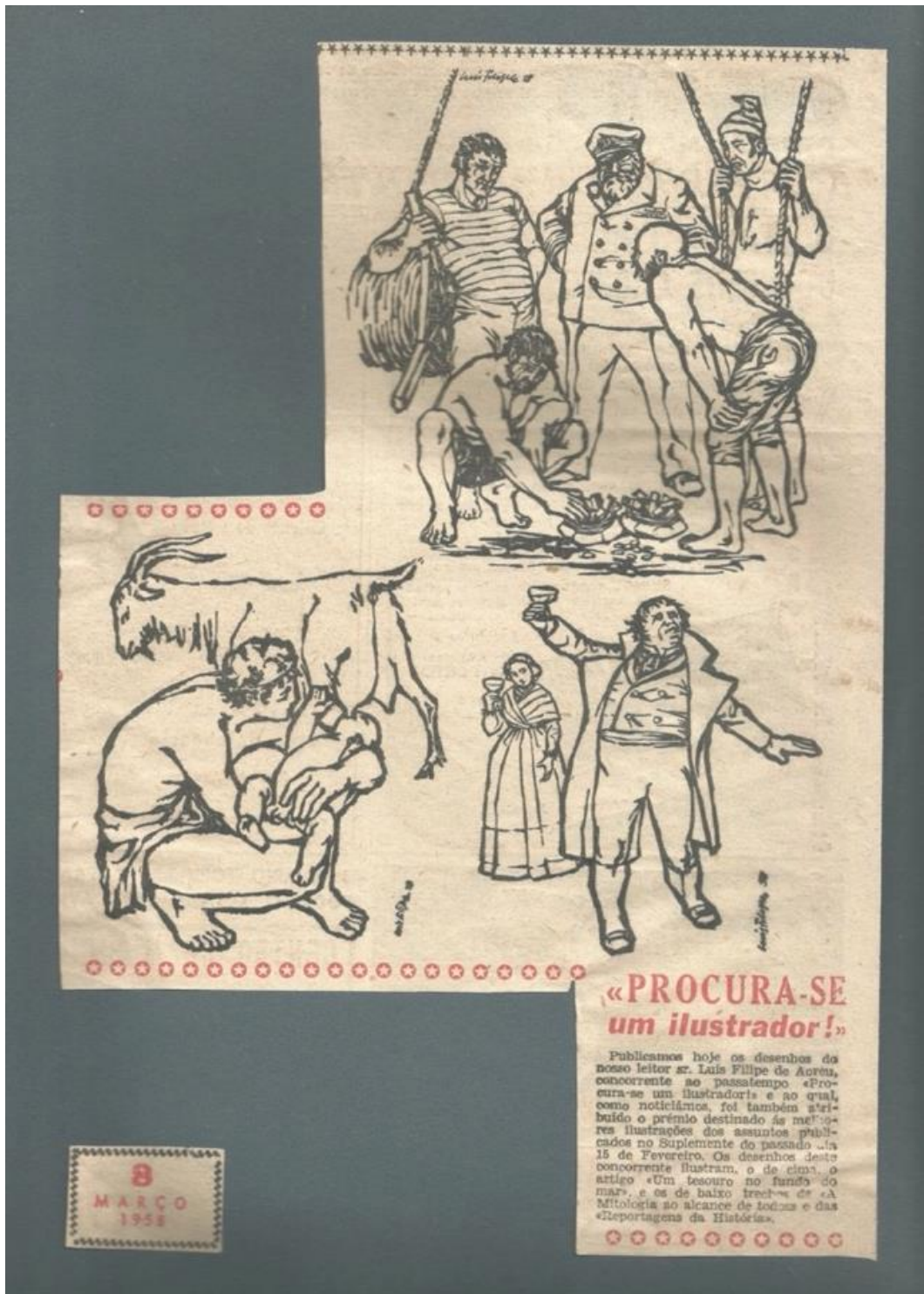


Figura 17 - Recorte do Jornal Diário Popular com ilustrações de Luís Filipe de Abreu para o concurso "Procura-se ilustrador!", de 8 Março de 1958.

AS TINTAS DO QUADRO

— Que tintas pões tu no quadro?

Pintor que pintas o Fado,

Não mintas, pintas amor:

São mil jogos de harmonia,

De linhas, de manchas, de cor.

Ora em gamas de alegria,

Ora em contrastes de dor.

Luz'e sombras que rasguei,

E perspectivas sem fim.

As cores quentes do que esperei

As cores frias sofridas por mim.

Ainda guardo as cores vibrantes

Dos quadros que então pinte.

Os tons saudosos tão distantes,

Dos anos que já passei.

— Que tintas pões tu no quadro?

Pintor que pintas o Fado,

Não mintas, to digo eu:

São cores da minha paleta,

Desse estilo que é só meu;

E a geometria secreta

Da sina que Deus me deu.

(Luís Filipe de Abreu, Julho de 1998)

1ª PARTE - CONCETUALIDADE

Concetualidade e Operacionalidade

A reconhecível identidade plástica da obra de Luís Filipe de Abreu tem inerente determinadas condicionantes formais de conceptualização. Referir condicionantes em vez de características prende-se com deduções emanadas do estudo e processo de investigação desenvolvido. A par das técnicas conceptuais que são relevantes no estudo da obra deste artista, é notória a repercussão do que pode ser considerado como de utilidade didática, no ensino e na formação da prática do desenho. Aliás, pode dizer-se que é disso reflexo toda a formulação programática das disciplinas de Forma Visual e Composição, por si criadas e instauradas, nos anos setenta, nas licenciaturas em Artes Plásticas, da ESBAL e, mais tarde, FBAUL, nos currículos Pré-Bolonha. A propósito destas disciplinas, toda a problemática envolve conceitos ligados à perceção ou leitura da imagem, à forma visual como um todo e ao espírito da obra de arte, do seu criador e do espectador. Esta teorização conduz a uma separação de conteúdos, face a outras áreas do conhecimento, como a da Estética e a da História da Arte, ou, até, os reflexos sociológicos que possam existir em interpretações externas à obra de arte e à sua criação. Esta demarcação das áreas de estudo foi, também, princípio a que se propôs na criação dos currículos e conteúdos programáticos das referidas disciplinas. O objetivo principal visou promover o estudo, conhecimento e experimentação, com aplicação na prática artística, de mecanismos de produção e entendimento das formas que o artista (pintor, escultor, designer, etc.) usa na sua linguagem de expressão plástica. Estudos com vista a aplicações práticas, isto é, que se constituem como um apetrechamento que habilita ou orienta o criador / artista nas suas pesquisas e conceções. No entanto, importa referir que, apesar de considerar, para si, como fundamentos ou alicerces fundamentais para o seu modo de criar e operar, reflete que:

Não que seja indispensável ao criador de pinturas ou de esculturas uma bagagem de conhecimentos teóricos acerca do próprio processo criativo para que a obra nasça. A história de arte prova que, embora desde sempre os pensadores se tenham interrogado sobre as razões profundas e os condicionalismos inerentes à sua atividade, nunca essa preocupação constituiu obstáculo à livre expressão e nem sempre a consciencialização dos problemas foi vantagem para quem a teve²⁰.

²⁰ Extraído de Abreu, Luís Filipe de – *Problema plástico – Apontamentos para Forma Visual*, s/d.

Será, porventura, inadequada a pretensão de criar uma uniformização no plano da didática e da pedagogia, no campo da formação artística em Belas-Artes, nos dias de hoje. Poderá o seu ensino fazer-se com vantagem seguindo um ou outro método ou sistema? Não deverá ele ser suprimido deixando o campo aberto à exploração desinibida do autodidatismo? Tem sido objeto das mais variadas discussões e diferentes tomadas de posição, obviamente com a intromissão dos condicionalismos sociais próprios de cada época. Sobretudo, a partir do século XX, designadamente, a partir dos anos quarenta e cinquenta, já com as heranças das vanguardas, com as múltiplas tendências estéticas e estilísticas e com a inerência de toda uma liberdade criativa própria da atualidade. Será possível responder às solicitações de um aluno com os olhos postos no futuro, que é o seu presente, armado da consciência do dia de hoje, transmitindo também o conhecimento da valiosa herança do passado? A mutabilidade das formas, a pretensa novidade, o desmentido “progresso”, serão enformados pela perenidade dos conceitos, como tantos afirmam? Tanto, assim, que se tornam possíveis (e até convenientes) as aproximações de obras tão afastadas, como um quadro cubista e um fresco do século V, ambos afirmando os mesmos princípios, ambos organizando-se dentro de um mesmo princípio necessário, ambos, talvez, apelando, de igual modo, à inteligência do espectador, para uma compreensão da mesma realidade temática: a interrogação do Homem no mundo em que vive. Esta suspeitada existência de “constantes” de pensamento e ação dos artistas possibilitou a sistematização do ensino da antiga Academia de Paris, desde 1648. Julgou-se conveniente normalizar a aquisição dos conhecimentos básicos e a sua experimentação por modo a simplificar o processo formativo, dando-lhe um grau de eficiência desejado no que respeita à formação e adestramento dos “aprendizes” e acabando com os inconvenientes do regime livre, do empirismo e do autodidatismo. A repetição gerou a rotina e a descoberta; fruto da investigação pessoal aturada ou transmitida de mestre a discípulo, tornou-se comum. Hoje, pode dizer-se, eventualmente, circunscrevendo àquilo que é imutável numa obra de arte, como refere André Lhote:

"Invariantes Plásticos", ou seja, os valores absolutos que são a lei (Os valores absolutos tendem todos para o uso plástico da superfície: em suma, são as leis da composição) e sem os quais não existe trabalho válido, apercebemo-nos de que, desde Bizâncio foi dito o essencial, ou, se quisermos olhar para mais de perto para nós, já nos séculos XIII e XIV, na Flandres, França e Itália²¹.

²¹ Tradução livre de: « Invariants plastiques », c'est-à-dire les valeurs absolues qui font loi (Les valeurs absolues tendent toutes à l'utilisation plastique de la surface : en somme, ce sont les lois de la composition) et sans lesquelles il n'y a pas d'œuvre valable, on s'aperçoit que, dès Byzance, l'essentiel était dit, ou, si

Estes "*invariantes plásticos*" interligam e englobam diversas questões e campos na produção de qualquer criação artística e mesmo, até, noutras áreas fora do plano das Belas-Artes, se se falar, por exemplo de ritmo, harmonia, alternância, comunicação, acaso, unidade, etc.

Faz-se aqui esta reserva inicial para que não surja o equívoco de se esperar encontrar uma qualquer "chave" para a porta do sucesso, ou quaisquer "modelos" de aplicação imediata mais ou menos segura. Não se pense, porém, que aqui mesmo se faz contraditoriamente a negação do interesse e valor da discussão que esta matéria propõe. Muito pelo contrário. Se a intelectualização excessiva é perigo a evitar no ato livre de criar a obra, nunca poderá ser perigo para o artista o estudo duma problemática que diz diretamente respeito à sua linguagem, que esclareça e reforce a sua própria argumentação e alimente uma dialética frutuosa. O estudioso não virá buscar certezas ou soluções para os seus problemas de criação, mas sim conhecimentos "gramaticais", que engrossam a sua bagagem técnica. Esta, sim, terá de ser completa e perfeitamente dominada. É de habilitação técnica que esta matéria trata, quando esclarece certo tipo de problemas que estão presentes no momento de produção das formas, e da sua perceção. Porém não visa juízos de valor no mundo da criação, isto é, no plano estético, histórico-cultural ou sociológico²².

A concetualidade nos campos formal e plástico da obra de Luís Filipe de Abreu tem adjudicados vários princípios que se conjugam na sua ação de desenhar e compor o espaço plástico onde atua. Podem ser combinados de diversas formas, com mais ou menos presença, ou com mais ou menos autonomia. Estes princípios, condicionantes ou alicerces, têm inerente uma pré-determinada intencionalidade criada que se consuma na perceção visual e leitura do espectador. Se a isto se aliar o facto da atuação deste artista ter conhecido tão diferentes áreas e planos de conceção e criação artística, designadamente ligadas à ilustração em diferentes campos, ao design e, de uma forma mais genérica, ao desenho em qualquer âmbito, integrado ou autónomo, pode deduzir-se a pertinência destes conceitos em termos didáticos e formativos no campo das artes plásticas. A intenção é organizar, sistematizar e explanar estas ideias de modo a proporcionar uma identificação e leitura destes processos teóricos e práticos que são aplicados em qualquer campo da produção artística de imagens. Também é intenção que os mesmos proporcionem um testemunho daquilo que foi a formação transmitida aos seus alunos ao longo da sua carreira docente. Assim, estes conteúdos, a propósito da

l'on veut chercher plus près de nous, dès le XIII et le XIV siècle, en Flandre, en France et en Italie. Cit. Lhote, A. (1950) *Traité de la Figure*. P. 15

²² Extraído de Abreu, Luís Filipe de – *Problema plástico – Apontamentos para Forma Visual*, s/d.

programação curricular de Forma Visual e de Composição, foram denominados “Problema Plástico” ou “a obra de arte como problema plástico”. Neste contexto é refletida a ideia de uma espécie de circuito de relações entre autor, obra de arte e espectador, aspetos aos quais este autor dá muita relevância no seu modo de operar.

O problema Plástico

Nesta questão do “Problema Plástico” concorrem, por um lado, as ideias ou pretensões do autor / criador que correspondem ou se focam no que designa de “zona de ação criativa”, onde se pode isolar a problemática técnica que diz respeito à realização plástica. O autor / criador atua através da “instauração material”, dando origem a uma composição que, por sua vez, terá uma leitura perceptiva e interpretativa assimilada pelo espectador. Esta leitura pode ser diversificada consoante os paradigmas socio culturais de cada espectador, individualmente; porém, cabe ao autor direcionar a intencionalidade interpretativa subjacente à eficácia pré-determinada de uma pretensa mensagem. Não se pode separar, na obra, aquilo que se considera a sua existência física, estruturada materialmente, daquilo que pode considerar-se o seu “espírito”, que se materializa no plano das ideias e da interpretação. Conclui-se, então, que “significado e significante são solidários em artes plásticas e que só por uma questão de metodologia se pode desligar as questões de forma, separadamente, até certo ponto, das questões de conteúdo, que lhes correspondem inevitavelmente”²³. Considerando esta interpretação do “Problema Plástico” como um percurso, conclui-se que o artista é o homem criador que, atuando através do trabalho, cria a obra que se torna em objeto através da técnica e da sua consequente materialização. Se se trata de uma obra de arte e considerando como um mistério da existência humana o porquê da sua criação, pode atribuir-se, como um propósito, a finalidade de comunicar, donde é natural que se possa concluir que o seu criador, neste caso o artista, tenha a intenção de dialogar com o espectador. Para Luís Filipe de Abreu, estes princípios são regentes das suas criações em qualquer âmbito, distinguindo-se ou destacando-se alguns, consoante os objetivos. Associado ao aprofundamento deste tipo de problemática está a grande importância dada ao estudo dos

²³ Extraído de Abreu, Luís Filipe de – *Problema plástico – Apontamentos para Forma Visual*, s/d, Anexo II - Texto II.

assuntos e a grande dedicação à persistência no trabalho efetivo conduzido pela imaginação criadora. Luís Filipe de Abreu descreve, ainda, nas suas reflexões que,

De momento, porém, interessa registar que é de facto pelo trabalho que o Homem se afirma como ser criador, na medida em que as marcas da sua qualidade de homem residem exatamente nos produtos do seu trabalho. Essas marcas lemo-las na visão histórica do património criado da Humanidade²⁴.

No caso de Luís Filipe de Abreu, para além da fruição natural da criação artística, podem ser elencadas ou nomeadas algumas ideias ou conceitos que se tornam identitários do seu desenhar e conceber. Neste âmbito, são mais reconhecíveis a gestualidade, as geometrizações, a intencionalidade geometrizante, as formas puras, que estruturam e presidem, como metodologia operativa, à sua atividade artística. Estas ideias ou conceitos relacionam-se, também, com o trabalho da mão, ou seja, a expressão da marca gráfica em si, a expressividade do toque. Há também outros conceitos, não tão evidentes, mas que se tornam muito relevantes, como, por exemplo, os aspetos relacionados com a composição, com a presença da matemática na obra de arte ou, até, com outros ligados, por exemplo, à poética, ao ritmo e, até, à musicalidade. Tudo isto concorre para que, genericamente, a expressão artística de Luís Filipe de Abreu tenha uma característica identitária, muito proeminente, porém, não tão clara, aos olhos do observador comum, que é uma forte presença do abstrato, como refere o Professor António Pedro Marques, numa comunicação integrada no acto inaugural de uma exposição, focada na ilustração, na galeria da Biblioteca do Palácio dos Coruchéus, em Lisboa, em 2019:

Luís Filipe de Abreu é um sábio executante do desenho. O desenho é a base da sua linguagem como artista plástico. É um artista que conjuga muito bem a vertente da representação com a vertente da abstração.

Portanto, há um sentido compositivo que contempla estas duas realidades, de uma forma muito ágil, muito criativa, muito inventiva, e isso é um aspeto que eu gostava de salientar aqui, porque é muito difícil essa articulação²⁵.

Este apurado sentido de, no plano da representação, harmonizar a abstração com a figuração, sem perder de vista um determinado objetivo final, resulta numa perceção eficaz da forma visual, pelo observador.

²⁴ Idem

²⁵ Cit. António Pedro Marques em palestra durante a inauguração da exposição de pintura e Desenho de Luís Filipe de Abreu, na Biblioteca do Palácio dos Coruchéus, em 2019.

Considera-se que, em certo sentido, toda esta problemática anda à volta da ideia de Experiência Visual. Logo, a palavra visão, por si só, envolve uma série de considerações relevantes que concorrem neste todo nomeado “Problema Plástico”.

Toda a fundamentação teórica destes conceitos e princípios, a que Luís Filipe de Abreu submete a sua ação de criar, tem alicerces em vários autores e teóricos que dissertaram sobre estes assuntos, de onde retirou várias ideias e as conjugou, criando, então, poderá dizer-se, uma teoria própria que é autónoma e identitária. Foca-se mais especificamente na pintura, mas é, no fundo, transversal a toda a criação de imagens bidimensionais, ou seja, em suporte plano. Trata-se de conceber ou construir a imagem alicerçada em pensamento que relaciona um conjunto de assuntos e cuidados com vista à obtenção de uma otimização da qualidade da obra plástica, independentemente das particularidades estilísticas ou concetuais e expressão individual de cada autor. Aplica-se transversalmente, sendo, por isso, pretensão deste estudo trazer este testemunho que pretende sistematizar e organizar informação e conhecimento, com vista a uma possível aplicação prática e didática. Não é, porventura, novidade total, porque se funda, também em diferentes teorias e considerações de outros investigadores e teóricos, no campo das Belas-Artes. A questão singular é esta interação e articulação que Luís Filipe de Abreu foi fazendo e idealizando ao longo da sua experiência, enquanto docente e artista. Refletiu-se nos currículos académicos e numa didática que se torna implícita nos percursos de várias gerações de estudantes de Belas-Artes, durante a sua vigência enquanto docente, nos quarenta anos que decorreram entre 1958 e 1998. Daí, a pertinência da revisão, sistematização e caracterização desta informação teórica, que, como anteriormente referido, se destaca das problemáticas teóricas dos campos da História da Arte ou da Estética.

É claro que não estamos a falar de cultura no singular, mas das várias culturas que participam na formação artística onde a prática do Desenho se inscreve. “Cultura” significa, em primeiro lugar, cultura literária e cultura histórico-filosófica. Esquecemo-nos, quase sempre, da cultura científica e da cultura artística. Ora, são estes quatro domínios que enquadram os saberes que legitimam a aprendizagem do desenho²⁶.

²⁶ Cit. Marques, António P. (2006). “*Desenhar, saber desenhar*”, FBAUL, Lisboa. p. 105.

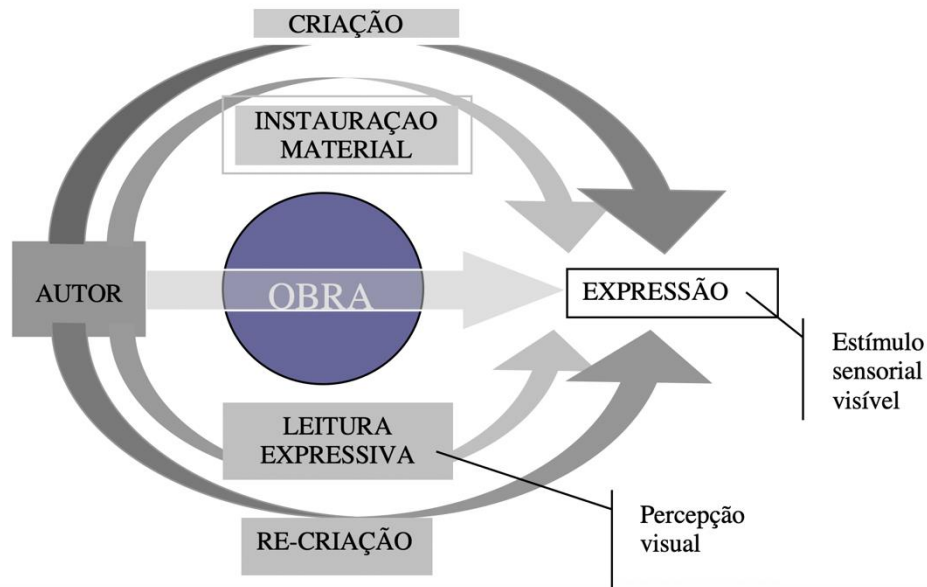


Figura 18 - Esquema da autoria de Luís Filipe de Abreu, Extraído de documento privado, Luís Filipe de Abreu – Problema plástico – Apontamentos para Forma Visual, 2004.

Para elencar esta teoria integrando os múltiplos aspetos e assuntos que a formam é necessário separar, para identificar e caracterizar, correlacionar e articular procurando um sentido claro que possa ter uma finalidade formadora, no campo das didáticas ligadas à génese da conceção artística. Partindo do pressuposto que a obra de arte se consome e é o ponto de partida para a análise do problema, deduz-se que esta é radiada pelo autor, pela ação criadora, pela expressão individual de autor, pela instauração material e consequentemente pela percepção visual tida pelo espectador, ou seja, a obra no contexto da relação com o espectador.

Ora, a obra requerendo uma ação criadora através da instauração material, que pressupõe uma ideia e a sua materialização, tem inerente a composição. Composição é, num sentido redutor, a forma como os elementos de um todo se organizam ou se dispõem, originando um determinado resultado. Mas, seria redundante se este fosse o propósito apresentado neste estudo. Assim, a composição como organização racional dos espaços conduz, por via racional, a um ponto de partida que será o enquadramento e integração das formas no

espaço, com vista a um resultado final. Este resultado final terá uma ordem plástica que é composta por matérias como geometria (ou medida), número, valor, cor e espaço. É influente nesta organização da composição do espaço plástico a ideia de complementaridade entre as formas instauradas na composição, que se traduz nos equilíbrios e harmonias que se estabelecem, na ordem, na proporção, ou seja, na unidade do todo. John Taylor acentua esta ideia dizendo que:

Complementaridade é um princípio da arte. É apenas um. Mas é o soberano, o que mantém a integridade essencial de qualquer obra de arte. É tão fundamental que todos os outros princípios são apenas maneiras alternativas de o realizarem. A sua singularidade é que não pertencendo a nenhum estilo pertence a todos²⁷.

A geometria, neste caso, composicional pode ser a estrutura base da composição, mas, em certos casos, serve apenas de verificação posterior do sentido inato de proporções e medidas do artista. Luís Filipe de Abreu descreve num dos documentos por si redigidos, dirigido aos seus alunos, o seguinte, a este propósito:

— Assim, a organização da composição supõe então uma **ordem** na repartição do espaço pela qual cada elemento se inscreve no lugar que lhe convém, não só no espaço, mas também pelo seu valor expressivo. Ordem é resultado da exata correspondência das partes de um todo da sua classificação metódica, segundo o seu valor objetivo e subjetivo.

— **Ordem** engendra **Equilíbrio** de que resultam **Harmonia** e **Beleza**. Da correspondência das partes do todo entre si resulta Relação, ou seja, **Proporção** e **Medida**.

— **Proporção é Relação de Medidas**. Mais, na pintura, **Proporção** não só se sente como jogo **Matemático** de medidas (organização objetiva da superfície), como deve presidir na subjetividade do jogo dos valores.

— A **Medida** é quantidade e justo emprego dessa quantidade, isto é: expressão de **Equilíbrio** superficial, mas, também, expressão do pensamento que a escolheu (ambivalência). A Geometria composicional pode ser estrutura base da composição, mas, em certos casos, serve apenas de verificação posterior do sentido nato de proporções e medidas do artista²⁸.

Fragmentando esta visão do conceito de composição, pode encontrar-se um conjunto de agentes que podem ser considerados como seus fatores integrantes. Por exemplo, o mais icónico que diz respeito à organização espacial dos elementos e que se relaciona com o

²⁷ Tradução livre de: “Complementarity is a principle of art. It is but one such principle. But it is the sovereign one, the principle which underlies the essential integrity of any work of art. It is so perfectly fundamental that all other principles are but alternative ways of realizing it. Its singularity is, that it belongs to no one style, since it belongs to every style whatever.” Taylor, John F. A. (1964). *Design and Expression in the Visual Arts*. Dover Publications, p. 5.

²⁸ Extraído de Abreu, Luís Filipe de – *Ficha de leitura sobre Composição*, s/d.

formato, no caso da obra bidimensional, é a armadura. A composição relacionada com as armaduras articula-se com a presença da geometria na obra de arte. Desempenha um papel, que mesmo inconscientemente se revela em aspetos de diferenciação de importância qualitativa e quantitativa, originando uma problemática que se pode considerar matemática. Esta quantificação dos dados pode parecer conduzir a uma certa frieza conceptual, mas é determinante naquilo a que Luís Filipe de Abreu classifica como a presença da matemática na obra de arte e que é relevante no estudo do “*Problema Plástico*”. Esta ideia da presença da matemática não é de todo redutora na ação criadora. Na maioria das vezes é operada, pelos criadores, de forma completamente intuitiva e livre, até inconsciente, mas, não deixando de existir, porque tem a ver, numa primeira abordagem, com uma quantificação, graduação ou importância das diferentes partes ou elementos que integram a composição. Esta quantificação pode ser feita por áreas ocupadas por formas que representam coisas ou simplesmente, como no caso dos artistas de expressão abstrata, que ocupam espaços e que até podem ter valores sensoriais específicos que se tornam intencionais, como a força da verticalidade, a estabilidade da horizontalidade e a obliquidade que pode ser instauradora de instabilidade ou de percepção de movimento.

A Geometria não é elemento estranho, prejudicial ou condicionante à harmonia e beleza da obra de arte. A geometria oculta da natureza nada tira do brilho de uma flor e a sua descoberta perfaz no nosso espírito o sentimento que nós temos da sua beleza. Mas nunca é um fim em si mesma. A composição ideal, ao mesmo tempo enriquece o tema inicial pelos recursos múltiplos de que dispõe, apaga-se perante a qualidade pictural e sabe fazer-se esquecer à primeira vista²⁹.

A Composição é ordenadora, coordenadora, unificadora e até disciplinadora dos elementos constituintes (plásticos e mentais). Essa função coordenadora e de controle faz-se, também, através de alternâncias, por exemplo, de Simetria e de Assimetria. Onde se pode concluir que Composição é, até certo ponto, um problema técnico (síntese de material e forma) onde o artista se situa, ambigualmente, entre artesão e criador de pensamento. Na Composição o artista visa ordenar a repartição dos motivos de modo a obter harmonia, ritmo (alternância ou sequência) e equilíbrio (simetria e assimetria), num todo. Na realidade tudo isto se concretiza a partir de uma ideia original que é conformada através da expressividade do toque, coordenação de linhas, manchas, afinação de tons, graduação de valores e texturas.

²⁹ Extraído de Abreu, Luís Filipe de – *Ficha de leitura sobre Composição, Geometria, s/d.*

A percepção global daquilo que é a ideia em torno de problema plástico e de composição da obra de arte, segundo os estudos e teorias que Luís Filipe de Abreu reuniu, estende-se em vários âmbitos, que se tentará explicar. Uma das suas propostas é distinguir fatores que compõem o conceito de Composição. Distingue três fatores principais que são Harmonia, Ritmo e Equilíbrio. A Harmonia refere-se à criação do sentido de ordem por relação de motivos estéticos. O Ritmo será o que transmite regularidade ou regulação e controle de mudança, conquanto nem sempre facilmente se distingue de movimento.

As repetições, consonâncias de pontos, linhas, superfícies, manchas, corpos, proporções, texturas e cores são temas rítmicos.

Um ritmo pode ser expresso por um padrão gráfico com uma regularidade característica: ascendente e descendente, forte e fraco, longo e curto; também pode ser expresso de forma irregular, por movimento livre e fluido. Em tudo o que é rítmico, há uma grande força³⁰.

São propostos dois tipos de ritmo: A alternância ou contraste de motivos e a sequência ou motivos em progressão. No fator Equilíbrio ou “balança” também são distinguidos duas tipologias principais: a simetria axial que, tentando simplificar, se traduz numa duplicação de motivos em relação a uma linha imaginária, ou ponto; a assimetria, em que o equilíbrio se consegue por compensações de modo a ocultar por completo os eixos ou pontos de simetria. A “Soma Visual” de motivos de diferentes formas, pesos, valores, cores, extensões, produz um sentido de Equilíbrio, como uma suposta lei da Composição que ordena todas as partes de maneira que cada uma por seu lado, contribua para explicar o tema ou para causar o efeito estético e perceptivo pretendido pelo autor. Deste modo pode considerar-se que a Composição tem inerente a síntese de uma organização racional de espaços, ou, “*Toda a síntese, no sentido próprio do termo, é um conjunto no qual os elementos são transformados pelo próprio facto da integração*”³¹. Considerando que a leitura deste todo, que é a síntese dos diferentes elementos plásticos que compõem a obra,

³⁰ Tradução livre de : Les répétitions, les consonances de points, lignes, surfaces, taches, corps, proportions, textures et couleurs sont thèmes rythmiques.

Un rythme peut s’exprimer par un graphisme empreint d’une régularité caractéristique : montante et descendant, forte et faible, longue et court ; il peut aussi s’exprimer irrégulièrement, par mouvement libre et fluide. De tout ce qui est rythmique se dégage une grande force. Itten, Johannes (1970). *L’étude des œuvres d’art*. Dessain et Tolra, p. 133.

³¹ Tradução livre de: *Toute synthèse, aux sens précis du mot, est un ensemble dans lequel les éléments sont transformés par le fait de leur intégration*. Cit. Passeron, René (1969), *Clefs pour La Peinture*. Éditions Seghers. p. 52.

é função de Composição. Estes elementos integrados em ordem a um efeito, que é a expressão de um conteúdo, têm origem na ação do artista, através do manuseamento e moldagem da instauração material, que tem uma determinada linguagem plástica, tendo inerente a expressão individual do autor, a sua capacidade técnica e a sua ideia ou projeto. Os elementos plásticos presentes na obra são sujeitos, então, à ação efetiva que se concretiza pelo toque, que é o ato elementar que individualiza o artista. Consta, assim, de material (físico) e matéria estilizada, expressiva (técnica). É, então, a junção da materialidade conceptual com a invenção plástica que gera a obra.

No plano das componentes estruturais da linguagem plástica, e aqui observando apenas aquilo que diz respeito à obra de arte bidimensional (desenho, pintura, etc.), consideram-se, como elementos constituintes, o ponto (abstrato), a linha e a mancha³². A linha é a protagonista na abstração de um objeto, visto com o privilégio do contorno. Gesto envolvente, significativo da silhueta do objeto ou das formas. Não é necessariamente imitativo da aparência, nem tão pouco visa a generalização como um pictograma³³. A linha é um sinal singular que, também pode ser usado como expressão de valores tonais, texturas, indicações de movimento ou simplesmente como elemento gráfico ornamental.

A linha geométrica é um ser invisível. É o rasto do ponto em movimento, portanto, é o seu produto. Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico.

A linha é, portanto, *o maior contraste* do elemento originário da pintura que é o ponto³⁴.

Este preâmbulo sobre os fundamentos mais generalizados da obra de arte, do Problema Plástico e da Composição e da expressão individual do seu criador-autor aporta a questão da qualidade plástica da obra de arte. Entende-se aqui a qualidade plástica como fator indispensável para que a obra atinja o seu objetivo último. É razão da expressividade das próprias formas, texturas e cores. É, naturalmente, inerente ao material e é, até certo ponto, independente das ideias postas no suporte e da imaginação do autor. Pressupõe o domínio técnico alicerçado em conhecimento tecnológico, em experimentação e em prática. Afeta o artista durante a execução, na medida em que ele procura para as formas uma determinada dignidade material e um grau satisfatório de expressividade. Donde se pode concluir que a qualidade é preponderante na determinação do momento de

³² Cf. Kandinsky, Wassily, (1996), *Ponto Linha Plano*.

³³ Cf. Massironi, Manfredo, (1983), *Ver Pelo Desenho*.

³⁴ Kandinsky, Wassily, (1996), *Ponto Linha Plano*, p.61.

acabamento da obra, que pode, como frequentemente acontece com vários artistas, ter carácter inacabado.

Não se pode dissociar destes pressupostos o cariz íntimo ou profundamente pessoal das formas representadas, que se assume como parte da comunicação inerente à obra de arte e incorpora o modo de sentir do autor. No caso particular de Luís Filipe de Abreu reconhece-se nas suas conceções, em qualquer plano ou área de expressão plástica, a sua fundação no desenho, como o próprio assume, aliada a um discurso de rigor e de sensibilidade criativa.

Geometria e Geometrização

A aparência de geometrismos no desenhar e na conceção gráfica de Luís Filipe de Abreu destaca-se como uma característica muito própria. Geometrismos que contribuem para a sua identidade enquanto artista, sob a forma de Geometrização Ascendente e Descendente.

Estas geometrizações estão presentes na diversidade de obras que realizou, independentemente da escala ou material usado. Funcionam como características conceptuais que tendem a generalizar-se. Não se constituem como um mero formalismo, que poderia ser impeditivo de um natural fluir da ação de desenhar, de conceber; são, sim, facilitadoras no sentido de uma decisão no agir, que resolve irresoluções e propósitos. Caracteriza este processo de atuar, a organização dos elementos gráficos a partir de elementos geométricos da armadura do quadro e do seu formato, em conjunto com o sintetizar das formas, segundo linhas claras e simples, retas, curvas (próximas da circunferência) e linhas em S. Este modo de atuar facilita e promove coincidências e oposições gráficas, que são sensorialmente eficazes na conceção e na perceção das formas.

Sucintamente pode dizer-se que a conceção Ascendente diz respeito à armadura do quadro e aos seus traçados reguladores; o processo Descendente tem a ver com uma espécie de oportunismo gráfico que se traduz no relacionamento de formas, por efeito de coincidências, alinhamentos e semelhanças, características gráficas que induzem relações visuais. Este modo processual é assumido, pelo próprio, como um reflexo de teorias que

o influenciaram no início do seu percurso artístico e que acabaram por marcar genericamente o seu modo de conceber o espaço plástico.

A geometrização na expressão plástica deste autor ocorre no âmbito da estrutura básica da composição e no âmbito do desenho concreto das formas aparentes.

Esta geometria específica é caracterizada por ser um ato processual e, por conseguinte, é denominada de geometrização. Por sua vez, este conceito tem duas formulações, a de Geometrização Ascendente e a de Geometrização Descendente, que são autónomas e ocorrem em simultâneo na maioria das situações. São conceitos que se revelam na pré conceptualização e na conceptualização da obra. A eficácia do uso destes princípios revela-se, por um lado, através de uma previsão da composição relativamente ao formato e às dimensões e, por outro lado, numa intencionalidade de leitura ótica e de leitura narrativa. O muito usado processo de simplificação pelo nivelamento das formas³⁵ tem também um papel determinante no modo como proporciona a alteração das mesmas, com objetivos determinados que geram, como o próprio afirma, uma espécie de jogo de coincidências, rimas, alinhamentos que acabam por se revelar, no desenho das formas e nas representações de referentes concretos, através de uma aparência, por vezes, abstratizada ou geometrizada. Independentemente da extensão, diversificação e relevância da sua obra, a presença reconhecida de um gosto ou estética classicista é também indicador relevante da importância destas considerações e de alguns destes princípios de conceptualização.

A relevância desta reflexão prende-se com a consideração destes conceitos como uma espécie de arquétipo para o Desenho. Ou seja, a eventual possibilidade de utilização e de adaptação, de alguns princípios, por outros desenhadores e outras conceções no âmbito da construção de imagens. Aqui, o termo imagem quer-se num sentido lato que extravasa o desenho e as artes plásticas.

Retórica Geometrante

Geometria e geometrização são assuntos diferentes, apesar de terem estreitas ligações. Do ponto de vista restrito, que aqui se pretende abordar, a Geometria seria um conceito

³⁵ Sousa (1980).

que em sentido lato se pode reduzir à geometria euclidiana e aos seus cinco postulados, de onde deriva toda uma série de teoremas e proposições. Trata-se de uma linguagem espacial em que princípios espaciais e matemáticos integrados fundamentam toda a organização das formas no espaço, vulgarmente denominada por geometria plana. Não sendo o foco desta reflexão, terá naturalmente de ser considerada, sobretudo no que concerne à Geometrização Ascendente, como se pretende demonstrar.

A teoria focal aqui apresentada, que assenta no termo Geometrização, pretende mostrar, à luz de alguns exemplos da obra de Luís Filipe de Abreu, como princípios que antecedem a conceptualização de uma imagem gráfica, de um desenho ou simplesmente da ação de desenhar, em qualquer circunstância, podem ser submetidos por condicionantes que são geradoras de um certo modo de operar, com resultados profícuos na eficácia da composição e consequente leitura da mesma pelo observador.

Como artista e enquanto docente, Luís Filipe de Abreu dedicou-se ao estudo, à análise e à reflexão acerca da presença da geometria e da matemática na obra de arte (Sabino, 2013), teorias que, desde a formação, sempre lhe interessaram. Um reflexo disso foram as disciplinas que formulou e ministrou na ESBAL, designadamente Forma Visual e Composição, que se debruçaram sobre aspetos relacionados com a ótica, perceção visual e composição da obra plástica, como foi anteriormente referido. Neste propósito as dicotomias criação/composição e perceção/comunicação são focos principais, presentes na atividade docente, como, também, na atividade artística. Segundo André Lhote, autor que constitui uma referência para Luís Filipe de Abreu,

Este mel, cuja colmeia está cheia, não é lançado ao acaso, como seria natural que a loucura de um inseto intoxicado de sol e de perfumes o lançasse, mas está sabiamente armazenado em alvéolos geométricos. É essa ciência complementar, sucedendo ao êxtase e às dores da inspiração, que condiciona o artista completo. O seu estudo implica, para além do estudo do desenho, o estudo do ritmo, da perspectiva, da deformação e da cor³⁶.

³⁶ Tradução livre de: « Ce miel, dont la ruche est pleine, n'est pas lancé au hasard, comme on trouverait naturel que la folie d'un insecte ivre de soleil et de parfums le jette, mais il est sagement rangé dans des alvéoles géométriques. C'est cette science supplémentaire, succédant aux extases et aux affres de l'inspiration, qui conditionne l'artiste complet. Son étude implique, en plus de celle du dessin, celle du rythme, de la perspective, de la déformation et de la couleur. » Cit. Lhote, A. (1950) *Traité de la Figure*. p.63.

À luz desta questão da estrutura ou retórica geometrizarante pode fazer-se uma análise simples e demonstrativa com a série de selos subordinada à temática das Olimpíadas de Munique, de 1972. Verifica-se nestas composições a utilização de dinâmicas promovidas por ritmos, direções e outras caracterizações de cariz geométrico, associadas aos movimentos ilustrados de cada modalidade. Estas conceptualizações, têm associados princípios de *simplificação por nivelamento* das formas que se alicerçam no recurso a relações de geometria entre as linhas que definem as figuras e outras que complementam a composição, que, no conjunto, pretendem ilustrar ou narrar ideias intrínsecas aos movimentos e momentos de cada modalidade.

A escolha destes exemplares é fértil para a descrição ou demonstração da chamada *Intencionalidade Geometrizarante*³⁷, sendo bastante clara a intenção do autor para conferir, a cada modalidade abordada, uma dinâmica de movimentos ou ações, sugestiva da mesma. O tipo de estudo apresentado para estas peças foi realizado segundo um critério de intencionalidade, não estando sujeito unicamente a coincidências dos contornos das figuras e da composição em geral, mas, sim, a uma escolha objetiva desta evidência, do anúncio dos movimentos e da caracterização das ações. Em todos os exemplos é comum o desenvolvimento da ação da direita para a esquerda. Só no caso do selo relativo à Ginástica, essa direccionalidade é diversa. Neste caso é relativamente fácil de pressupor que foi por opção conceptual, ao colocar o valor de cada selo no canto inferior esquerdo, proporcionando, assim, uma certa organização ao conjunto, visto tratar-se de uma série. Dentro desta orientação, pode ler-se nesta desmontagem de estrutura em que, no caso da modalidade Atletismo, as linhas são, sobretudo, linhas oblíquas com diferentes ângulos que indicam o movimento dos atletas da direita para a esquerda e, simultaneamente, o esforço da competição, porque as figuras expressam essa atitude através das sobreposições dos vários corpos. As diferentes inclinações e diferenças de proximidade das linhas parecem anunciar uma aceleração vigorosa, que é acompanhada por dois arcos que se elevam na composição, também com a mesma orientação da direita para a esquerda. Nesta narrativa segue-se um máximo de velocidade com as linhas quase na posição vertical e, posteriormente, as linhas tornam-se curvas e mais espaçadas, como se fosse a desaceleração final ou a estabilização do máximo da energia da corrida de atletismo (Figura 19).

³⁷ Cf. Abreu, Filipe, 2016, *Luís Filipe de Abreu: Desenho em Contexto*, Dissertação de Mestrado.



Figura 19 - Selo das Olimpíadas de Munique 1972, alusivo à modalidade Atletismo. As linhas a verde definem o estudo da intencionalidade geometrizarante.

No selo relativo à modalidade Natação (Figura 20), o tipo de composição é bastante diferente. Alicerça-se, sobretudo, em linhas curvas e contracurvas (linhas em S), que se desenvolvem horizontalmente e que ilustram, em conjugação com as representações anatómicas, o estilo mariposa e, simultaneamente, o movimento aquático das ondulações e da modalidade em causa. Também, aqui, se verifica, através da sobreposição e consequente ocultação parcial dos corpos, a questão da competição e do esforço inerente à disputa, existente nesta modalidade.



Figura 20 - Selo das Olimpíadas de Munique 1972 alusivo à modalidade Natação. As linhas a laranja definem o estudo da intencionalidade geometrizarante.

No caso da modalidade Futebol (Figura 21), a intencionalidade geometrizarante parte de dois pressupostos: o movimento de disputa e deslocação dos atletas, da direita para a esquerda e o momento chave do jogo, o duelo com o guarda-redes, que se dispõe numa oposição clara às outras figuras, tentando impedir e representando o impacto e a explosão do momento do remate e do golo.



Figura 21 - Selo das Olimpíadas de Munique 1972 alusivo à modalidade Futebol.
As linhas a vermelho definem o estudo da intencionalidade geometrizarante.

Na modalidade Vela (Figura 22), o levantamento efetuado mostra-nos, sobretudo, dois tipos de linhas: as que enchem as velas das embarcações e a horizontalidade do meio aquático. Assim, as primeiras são arcos de circunferência, ou próximos de o serem, que se dispõem anunciando o movimento das embarcações, através do enchimento das velas complementado com a indicação do vento e da sua direção e oscilação. Novamente se apresenta a disputa, semelhante aos exemplos relativos ao atletismo e à natação, conferida pelas sobreposições das velas e, finalmente, em contraste, a horizontalidade da água e as inclinações das embarcações.



Figura 22 - Selo das Olimpíadas de Munique 1972 alusivo à modalidade Vela.
As linhas a verde definem o estudo da intencionalidade geometrizarante.

No caso da modalidade Hipismo (Figura 23), é clara a apresentação de linhas em arco, elucidativas da ação do salto do cavalo acompanhado pelo cavaleiro. Este enunciar do salto do cavalo tem, também, subjacente a ideia de largueza ou grande amplitude do mesmo, conferida pelos arcos existentes. Pode considerar-se a inclusão subjetiva de um suposto obstáculo, na parte inferior da composição, assinalado com uma linha oblíqua.



Figura 23 - Selo das Olimpíadas de Munique 1972 alusivo à modalidade Hipismo.
As linhas a laranja definem o estudo da intencionalidade geometrizarante.

No último exemplar desta série de selos analisados, o selo referente à modalidade Ginástica (Figura 24), o estudo realizado leva-nos a concluir que a intencionalidade geometrizarante se reflete na graciosidade dos gestos das atletas, traduzida pelas sobreposições dos arcos abertos, em “taça”, opostos a retas oblíquas e verticais numa espécie de pirâmide, sugerindo elevação ou contraposição à gravidade. Composto segundo um critério organizativo diferente dos casos anteriormente referidos, não denunciando a competição, o impacto e a disputa, mas, sim, os movimentos ascensionais, com graciosidade e rigor. As representações não são naturalistas, são imagens sintéticas construídas com o objetivo de sugerir a noção de movimento e tempo, induzindo o efeito estroboscópico.



Figura 24 - Selo das Olimpíadas de Munique 1972 alusivo à modalidade Ginástica.
As linhas a azul definem o estudo da intencionalidade geometrizarante.

Observando a simplicidade gráfica e plástica destes exemplares e considerando o seu propósito de selo filatélico de pequenas dimensões (cerca de 2,5x4 cm), é notável a eficácia desta intencionalidade geometrizarante, onde se alia a capacidade de síntese à clareza na transmissão da mensagem ou ideia, mantendo a fidelidade do desenho das figuras. Esta característica é recorrente em diferentes trabalhos de Luís Filipe de Abreu e é, porventura, um reflexo da sua vasta obra filatélica e de ilustração literária, onde a necessidade de síntese anda a par com a clareza da mensagem.

Os conceitos presentes nesta reflexão acerca da Retórica Geometrizarante fundam-se oportunamente em dois patamares distintos que de algum modo se complementam e que também podem ser observados separadamente - Geometrizarção Ascendente e Geometrizarção Descendente³⁸.

Geometrizarção Ascendente

O conceito de Geometrizarção Ascendente, observado em múltiplas obras de arte, dos mais variados géneros e autores, ao longo dos tempos, está relacionado, sobretudo, com a armadura do quadro e todas as derivações compositivas que daí se podem retirar: os traçados reguladores, que vão desde os mais básicos, como as diagonais e medianas, até uma multiplicidade de derivações geométricas de que são exemplos, muito usados, a regra de ouro ou a cruz de Santo André.

Neste contexto, pode dizer-se que Luís Filipe de Abreu atua de forma premeditada, que implica uma determinada organização das formas plásticas no espaço do quadro. Esta atuação pensada pode, mediante um plano de intenções, tirar proveito de equilíbrios e desequilíbrios compositivos que conferem determinados sentidos, formais ou narrativos, que o criador quererá conferir à composição. André Lhote, autor que Luís Filipe de Abreu refere como sendo importante na reflexão acerca desta metodologia conceptual, escreve no seu *Traité de la Figure* que este tipo de desempenho consiste no uso/trazer de inteligência na produção da obra de Arte. É representativo desta matéria o facto de, através de uma observação, mesmo que superficial e sem levantamentos geométricos rigorosos, se encontrarem invariavelmente soluções deste tipo em várias composições. Quando traduz uma determinada informação do real, as formas são submetidas ou condicionadas a traçados reguladores que terão sido pré-definidos. O que acontece ainda é que esta atuação se tornou de tal forma intrínseca que parece fluir naturalmente. Sendo um artista essencialmente figurativo, no sentido em que as suas composições ou abordagens gráficas são tendencialmente referentes a realidades concretas, mesmo que sejam alegóricas ou simbólicas, distancia-se, assim, de composições meramente abstratas. No entanto, o conceito de abstração, no sentido de uma certa tradução do real, é recorrente e acontece, muitas vezes, a partir destes princípios de Geometrizarção que aqui são aflorados. Esta geometria oculta que nasce da armadura do quadro é, por vezes, tão

³⁸ Abreu, F. (2016) Dissertação de Mestrado em Desenho.

simples como a divisão do retângulo em partes ímpares, por exemplo, 3 por 5, ou 5 por 5, ou a divisão em partes pares, como 4 por 4, ou outras conjugações. Segundo afirmações do próprio, este tipo de divisão e, posteriormente, todas as diagonais que dali ocorrem, promovem dinâmicas na composição que permitem diferentes opções eficazes para determinados objetivos.

É claro que este formular aliado a uma ideia preconcebida de conceptualização, assente num atuar pensado, pode promover dinâmicas compositivas que remetem o observador para o valor intencional da obra de arte. Essas sensações ou interpretações podem ser de movimento ou movimentos, de ordem, de caos, de sentimentos da interioridade da figura retratada ou outras intenções definidas e, até, no caso de outros autores, nas composições abstratas ou abstratizadas, em dinâmicas compositivas, específicas, promovidas pelos seus criadores. O que importa realçar é a existência de um relacionamento pensado entre os traçados reguladores e a distribuição das formas no quadro.



Figura 25 - Luís Filipe de Abreu, "Pastoral", óleo s/tela, 178x198 cm, 1964.

Varela Aldemira refere-se a Luís Filipe de Abreu, em particular à Tese realizada para as provas de Professor Agregado da ESBAL, em 1964 (Figura 25), e as suas palavras são elucidativas acerca de uma determinada leitura que pode até ser subjetiva, mas caracteriza bem estes aspetos da perceção e entendimento da obra de arte: “*A mancha larga do conjunto, aos farrapos descosidos, é de uma abstrata e sugestiva musicalidade. Um canto de amor à vida em pleno panteísmo...*”³⁹

Para esta pintura o formato escolhido intencionalmente parte de dois retângulos deslizantes, cujas alturas são metade do comprimento. Parcialmente sobrepostos na altura, se considerarmos a mediana vertical do quadro, podemos lê-los como quatro quadrados (Figura 26). Pode verificar-se que, tanto quatro quadrados como dois retângulos, definem, por si só, zonas distintas da composição.



Figura 26 - Formato a partir de dois retângulos deslizantes, cada um formado por dois quadrados.

Observando a rede formada pelos traçados fundamentais do retângulo, diagonais, medianas, etc. (Figura 27), também se verificam coincidências importantes, designadamente, o losango definido pelas diagonais que partem dos pontos médios (M1, M2, M3 e M4). Também são relevantes, na definição de áreas e direções na pintura, as linhas paralelas à mediana vertical JR e LS, bem como as paralelas à mediana horizontal GO e HP.

³⁹ Cit. Aldemira, V. (1970). *Estudos Complementares de Pintura*, Livraria Portugal. p.376, Anexo II - Texto V.

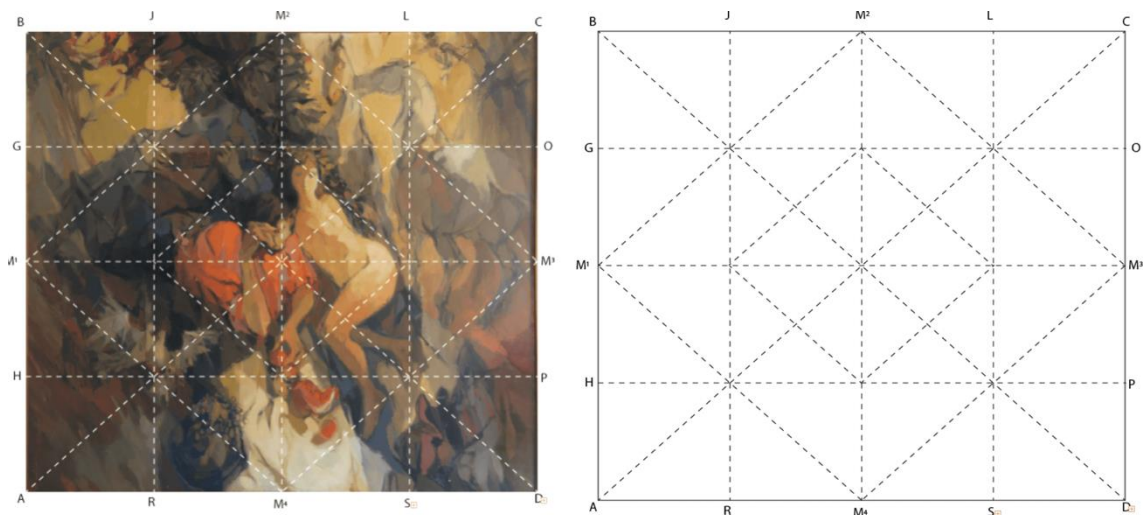


Figura 27 - Traçados principais: Diagonais, Medianas e subsidiarias.

Se o levantamento partir das secções de ouro da altura e do comprimento (Figura 28), também define duas faixas (vertical e horizontal) e quatro retângulos nos cantos que demarcam zonas da composição.

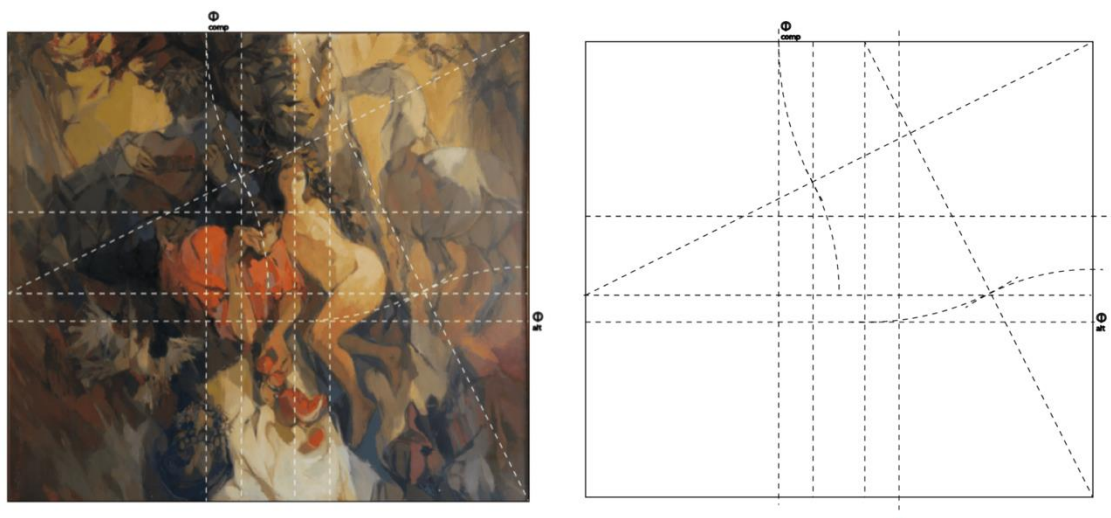


Figura 28 - As secções de ouro da altura e do comprimento.

Importa realçar como podem fazer-se diferentes levantamentos na mesma obra, sustentando, desta forma, que isso se deve ao facto da composição estar submetida a princípios geométricos, que, por serem reguladores nativos do “quadro”, acabam por ser suportes uns dos outros.

Também os desequilíbrios provocados pela definição de zonas mais densas e outras menos relevantes são importantes e intencionais na construção de dinâmica visual (Figura 29 - imagem da esquerda).



Figura 29 - Leitura de significância e de dinâmica da composição

Uma leitura dinâmica revela o predomínio da diagonal descendente (esquerda superior – direita inferior) que engloba as figuras. Dentro da faixa há uma contradição direcional determinada pelas orientações das figuras. A mulher para cima e o homem para baixo. Os cavalos e as pombas excluem-se desta faixa dominante (figura 29 - imagem da direita).

Estes aspetos demonstram a relevância da Geometrização Ascendente, para Luís Filipe de Abreu, na conceção das suas obras. A Geometrização Descendente verifica-se sobretudo no aspeto das formas mais ou menos planificadas e até simplificadas (idealizadas). Não tendo tanta importância no fundamentar das composições, acaba por ser muito relevante em termos estilísticos e plásticos.

Neste levantamento consideraram-se diferentes abordagens com o intuito de demonstrar que há várias opções e que de facto a Geometrização Ascendente tem nisso um papel importante. Trata-se de equilíbrios, rimas plásticas e relações (matemáticas) que se verificam por estarem inter-relacionadas e sustentadas na própria armadura do quadro.

O profundo conhecimento e apreço pela teoria e estudo da problemática da composição das armaduras, nomeadamente o que diz respeito à proporção áurea, é sem dúvida um fator proeminente e fundamental na obra de Luís Filipe de Abreu. Estes conceitos acabam por fluir na decorrência da ação criativa e encontram-se nas mais variadas composições.

Quando aprofunda este assunto, em teoria, ou quando aprecia qualquer obra de arte ou composição de autor diverso, analisa estes dados, com naturalidade, à luz destes preceitos.

As principais componentes dos retângulos, como as diagonais e as medianas, o desenvolvimento de figurações, a partir de traçados geométricos mais ou menos claros ou complexos, é muito caro a este autor. A própria escolha do formato é submetida

tendencialmente a um formato normalizado (retângulo de ouro, de $\sqrt{2}$, de 16:9, quadrado, circular, etc.) ou combinação de formatos normalizados. As composições plásticas são fundamentadas numa intenção prévia que pressupõe uma determinada ordem. Esta ordem pode ser muito harmoniosa ou pode ser densa, até caótica e, no entanto, não deixa de ser eficaz, na intenção ou na adequação ao objetivo da composição artística⁴⁰.

Há uma tendência para equilibrar as composições através de uma formulação rigorosa, que pode supor-se, que seria alicerçada em rigor geométrico. A geometria não é um elemento estranho nem prejudicial, como também não é a única condicionante de harmonia e beleza.

Sustenta muita da sua reflexão estética e conceptual na afirmação de Charles Bouleau, quando refere na obra *Charpentres. La géométrie secrète des peintres*:

“a geometria não é tudo em arte: a obra de arte vive da tensão entre os elementos que a formam”:⁴¹ “(...) mais sans croire pour autant que la géométrie soit le tout de la peinture. C’est de la tension entre composantes diverses que se nourrit l’œuvre d’art⁴².”

E o próprio Luís Filipe de Abreu reforça esta ideia com a afirmação (Sabino, 2016. p.458.): “Há muitos fatores além dos geométricos, que são geradores de dinâmica visual e de ordem, os quais ativam e condicionam a leitura do observador.”

O importante são os termos em que sensorialmente entendemos a composição artística, portanto como relações espaciais e visuais. As questões relacionadas com os equilíbrios ou desequilíbrios de espacialidade, que configuram numa obra plástica determinada intenção, têm subjacente uma quantificação evidente ou não de relações matemáticas e geométricas. Essa geometria e a matemática espacial ou geométrica, não sendo determinante para a conceção de harmonia ou beleza ou qualquer outra adjetivação para a obra de arte, existe sempre. Pode, então, dizer-se que há muitos fatores, além dos geométricos, que são geradores de dinâmicas visuais, criando uma determinada ordem ou intenção nas leituras dos observadores, segundo a pretensão do artista. Sem, muitas vezes, ser perceptível pelo próprio, a visão de cada observador/espectador leva a entender as formas através de uma matemática sensorial que estabelece relações visuais e espaciais que justificam esse entendimento e que levam à sublimação do objeto artístico. No mundo

⁴⁰ Abreu, F. (2016) Dissertação de Mestrado em Desenho.

⁴¹ Charles Boleau *cit.* Luís Filipe de Abreu (2013) in “Com ou sem Tintas: Composição, ainda?“, Coord. Sabino, I., CIEBA-FBAUL. Lisboa. p. 458.

⁴² Bouleau, C. (1963), p. 255.

das formas visuais as relações matemáticas surgem forçosamente em termos (geometricamente ou aritmeticamente) de quantidade, extensão, valor e ordem. O que é realmente relevante é a forma como sensorialmente estas questões são percebidas como relações espaciais e visuais (formas, motivos, estímulos). O importante é naturalmente o resultado obtido que se traduz em como sensorialmente a composição é entendida ou percebida pelo observador que fará também a sua tradução pessoal, sujeita às suas próprias idiossincrasias.

Nas suas pinturas de cavalete, que implicam uma conceção mais demorada e refletida, estes dados relacionados com a armação das composições verificam-se com grande notoriedade. Não que tenham presidido como estrutura pré-montada à sua realização, mas porque fazem parte do seu modo de ver, que as tornou naturais. Já, na sua Tese de 1958, "*Pierrot e Columbina*" (Figura 30), é notória a relevância da armadura, sendo que neste caso concreto houve um estudo prévio com esses dados (Figura 31). Posteriormente, foi apresentado um estudo elaborado de composição (Figura 32), para ilustrar o capítulo "Da matemática e da simetria à geometria de um quadro", integrado na obra *Com ou sem Tintas, Composição ainda?* (Sabino, 2013).



Figura 30 - Luís Filipe de Abreu, "Pierrot e Columbina", óleo s/ tela, 180x150 cm, 1958.

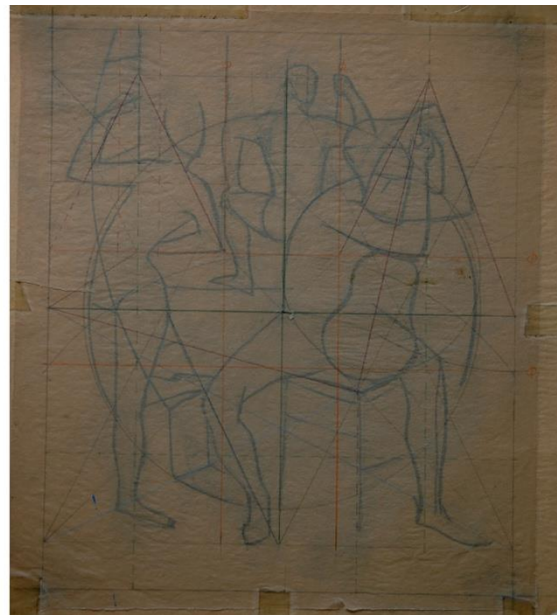
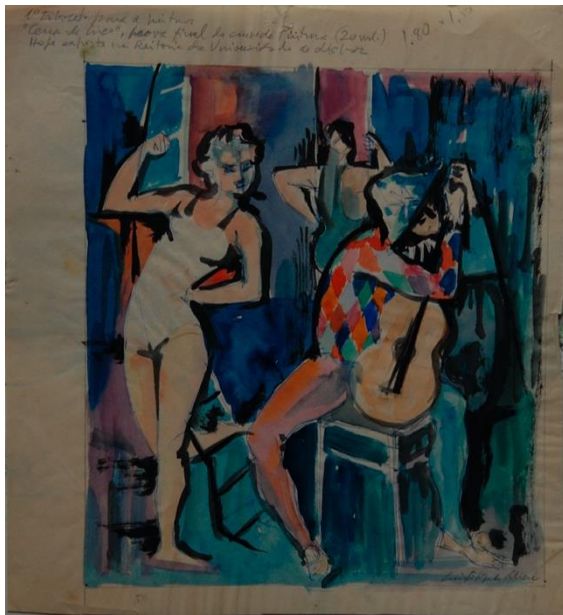


Figura 31 - "Pierrot e Columbina" - estudos de cor e de armadura, 1958.

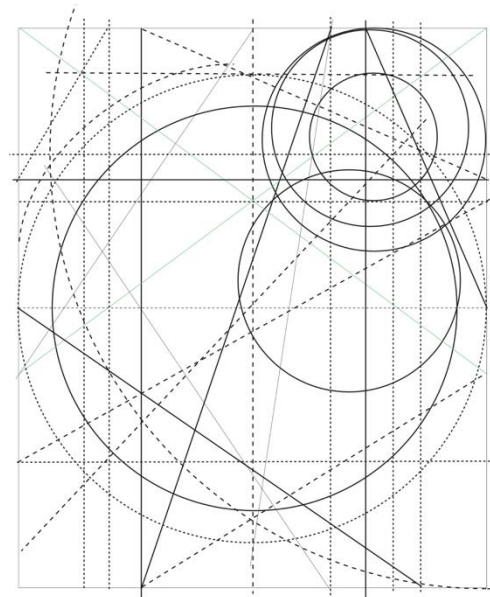
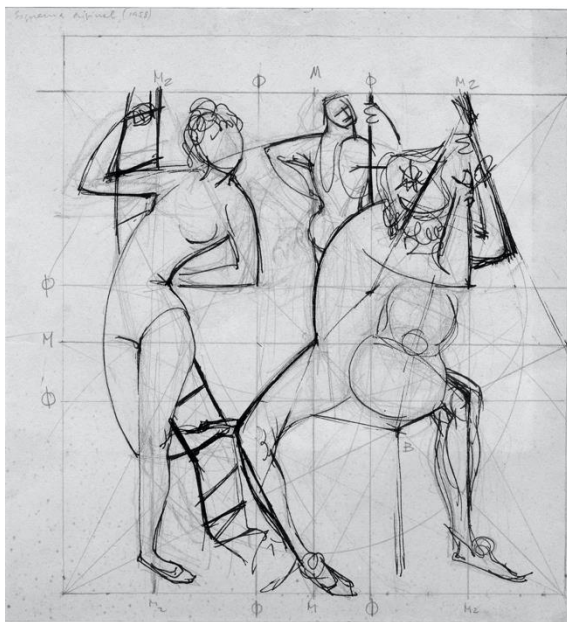


Figura 32 - "Pierrot e Columbina" - estudos de armadura, 2013.

Mas estes pressupostos podem ser vistos, também, em muitas outras pinturas, ou mesmo em todas, apresentando-se, aqui, um exemplo intitulado "Apocalipse", sendo que, apesar de ser uma obra inacabada, Luís Filipe de Abreu realizou pelo gosto intrínseco que tem por estas matérias, o levantamento dos traçados reguladores.

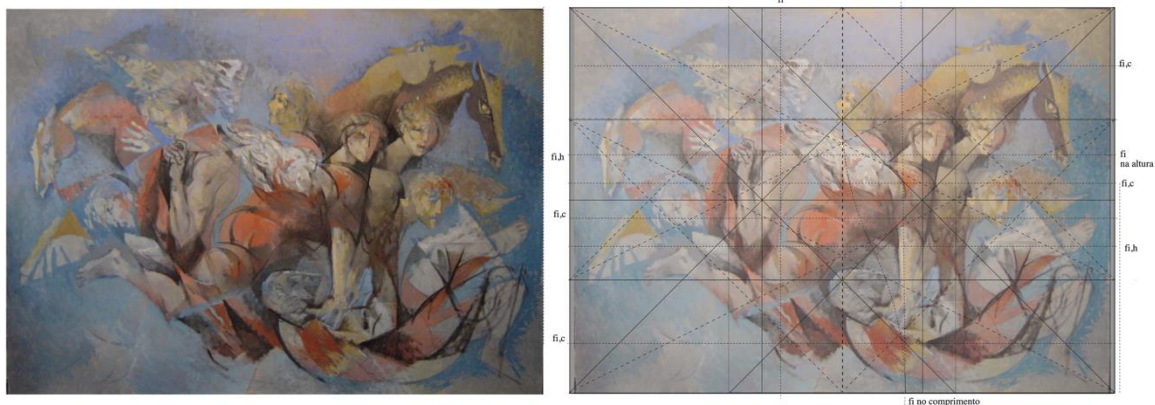


Figura 33 - Luís Filipe de Abreu, "Apocalipse", óleo s/ tela,

Apresentou sobre este estudo, em documento privado, as seguintes conclusões:

“Traçados feitos sobre a imagem real da pintura acrescida de duas estreitas bandas laterais perfazendo a proporção ideal do rectângulo $\sqrt{2}$ (raiz de 2).

—A base foi uma foto da pintura em fase não acabada e os diagramas mais simples e habituais apoiam com evidência as formas mais relevantes da composição:

- 1—Quadrados da altura rebatidos; respectivas medianas e diagonais;
- 2—Quadrados com metade do comprimento do quadro, marcados sobre a base (2) e a partir do bordo superior (2); os 4 quadrados sobrepostos em parte definem duas linhas horizontais que passam pelos cruzamentos das diagonais dos quadrados rebatidos do diagrama anterior;
- 3— Secções áureas marcadas nos lados maiores e menores do quadro, respectivamente F_i do comprimento (f_i,c) e da altura (f_i,h), unidos por verticais e horizontais;

As linhas directamente resultantes dos 3 esquemas antes referidos, são todas elas importantes na arquitectura do quadro. Algumas, de ordem menos imediata, se podem facilmente “inventar” a partir de uma segunda ordem de ligações entre os pontos obtidos, as quais apoiam várias outras formas e acidentes importantes da imagem⁴³.”

Geometrização Descendente

A Geometrização Descendente tem, sobretudo, a ver com a aparência que se pretende atribuir às formas. Aqui a Geometrização é naturalmente mais reconhecível pelo observador, mas tem inerente particularidades que importa referir. Segundo o próprio Luís Filipe de Abreu⁴⁴, trata-se de um modo de operar que foi desenvolvendo e aprimorando, desde os princípios da sua carreira artística. Podemos encontrar, naturalmente, outros artistas que usam semelhantes processos. No entanto, as

⁴³ Extraído de Abreu, Luís Filipe de – *Apocalipse - texto* (documento digital), 2013.

⁴⁴ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

conjugações de algumas destas características tornam a sua expressão ímpar: a gestualidade, o uso de linhas em S, os traçados lineares e uma infável capacidade de representação de qualquer referente, alicerçada no estudo exigente acerca do mesmo, na memória visual e na experiência de ver. Estes aspetos configuram imparidade e em muitas circunstâncias parece tratar-se de uma espécie de jogo que conduz a forma das coisas para formulários geométricos, em que as coincidências ou alinhamento das formas parecem surgir naturalmente. São elucidativas deste propósito as palavras escritas pelo Professor Rocha de Sousa aquando do lançamento do livro⁴⁵, sobre a obra de design gráfico e Ilustração de Luís Filipe de Abreu: “(...) *aquela linha impossível que decide a copa do chapéu, o bico da bota brilhando, o fio imortal tornando o chapéu mais certo do que no alinhamento das óticas*”⁴⁶ (Figura 33).



Figura 34 - Professores Rocha de Sousa e Luís Filipe de Abreu no lançamento do livro *Coleção D, Luís Filipe de Abreu* (22 setembro 2016); à direita, Ilustração para o romance de José Rodrigues Miguéis, *O Pão Não Cai do Céu*, guache s/ papel, 50x35 cm, c. 1975.

A existência de uma geometrização compositiva que intensifica os ritmos e sintetiza as formas é inerente à construção da obra plástica. Esta forma de atuar submetida a estes conceitos é adaptável a qualquer estilo de construção de imagens de arte.

Todos os elementos que constituem a obra de arte pictórica e gráfica, como a linha, a cor, o claro-escuro, a luz, os ritmos, a perspetiva e outros elementos são antecedidos de

⁴⁵ Silva, J. (2016). *Coleção D – Luís Filipe de Abreu, Design Gráfico e ilustração*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, S.A.

⁴⁶ Depoimento do Professor Rocha de Sousa a propósito do lançamento do livro *Coleção D – Luís Filipe de Abreu, Design Gráfico e ilustração* (22 de setembro 2016), segundo documento em Anexo II - Texto I.

desenho estrutural, que é emanado deste fazer pensado, a partir dos traçados reguladores e deste “gozo” de geometrismos e de coincidências gráficas, muito próprio da obra deste artista que se concretiza com grande sucesso, no panorama das artes plásticas⁴⁷. Importa reparar que todo este modo conceptual assenta num conjunto de saberes e no estudo aprofundado acerca da obra de arte, onde também a dedicação ao trabalho artístico é fulcral. O trabalho, aqui, representa essa transformação operada pelo artista, quando transforma o imaterial, que são as ideias criativas, em obra plástica.

Pode concluir-se que esta organização dos elementos gráficos e plásticos, que formam as imagens, é um processo que irá conduzir o olhar e a compreensão do observador para determinadas intenções ou motivações do autor.

A presença da cor no desenho

A cor, como componente estrutural da obra plástica, funciona no caso do desenho, essencialmente, como mais um atributo da composição. No caso de Luís Filipe de Abreu, a cor não pode ser dissociada das suas composições, pois é uma componente incontornável, recorrentemente usada. É claro que, na pintura, a presença da cor é tida como natural e, numa certa ideia genérica de desenho, a cor é ou constitui, essencialmente, um atributo. No entanto, na obra de Luís Filipe de Abreu, a fronteira entre a pintura e o desenho é muitas vezes ténue, apresentando, no caso de muitas ilustrações editoriais, uma presença muito forte. São desenhos realizados com cor usada diretamente nos traçados e nas manchas. A paleta é muito diversificada, desde coloridos muito vibrantes e contrastantes, a ténues e subtis variações cromáticas. É importante reforçar que este uso da cor não está submetido às tradicionais misturas de ordem pictural, características da pintura de cavalete. A cor, sobretudo, no caso das ilustrações editoriais, tem um carácter “gráfico” que pode ser considerado subsidiário das criações destinadas à produção mecânica das antigas oficinas tipográficas, em offset ou em zincogravura, em que os problemas de acerto das diferentes impressões promoveram um certo modo de criar a imagem, permitindo os desacertos, sem interferir no resultado final pretendido. Cores saturadas que até se podem sobrepor, mas que geralmente não se misturam. Deteta-se que há, aqui, uma proximidade a uma outra sua forma de expressão artística, que é a

⁴⁷ Ibidem.

tapeçaria. Segundo relato do próprio Luís Filipe de Abreu, Jaime Martins Barata terá comentado a propósito das maquetes para os selos comemorativos do vigésimo aniversário da Organização Mundial Da Saúde, datados de 1968 (Figura 78), que pareciam cartões para tapeçaria, pelo modo como o jogo de formas e cor estavam concebidos⁴⁸.

Na pintura, propriamente dita, sobretudo a óleo, o uso da cor é sempre feito com determinados critérios (inclusivamente prevenindo os seus alunos) como o da importância de, tendencialmente, todas as cores presentes numa determinada paleta participarem nas misturas, mesmo em pequenas quantidades, de modo a criar um certo equilíbrio. É claro que, no caso do desenho, as cores apresentam-se em estado quase puro, quando essas são as intenções; no entanto, de um modo geral, este princípio é recorrente em toda a sua obra. Um dos motivos que terá promovido esta opção foi, como já referido antes, a questão da produção de imagens para contexto editorial e a consequente necessidade de defender o desenho das mesmas, usando este princípio e, assim, evitando equívocos ou imprecisões relacionadas com os processos de impressão nas gráficas.

A sua paleta caracteriza-se por uma grande variedade de opções de acordo com as suas pretensões. Apresenta, por vezes, coloridos bastante variados e fortes na saturação ou noutras situações caracterizadas pelo uso de tons mais neutros ou próximos.



Figura 35 - Luís Filipe de Abreu, "Rosas", aguarela, 10x15 cm, 2000.

⁴⁸ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

2ª PARTE - PROCESSOS OPERATIVOS

O Desenho como ponto de Partida

É recorrente a convicção que o desenho é o ponto de partida e a base para as suas criações, confirmada nas palavras do próprio, em diversas ocasiões. A compreensão e o estudo dos assuntos, mais ou menos complexos, nasce sempre desse pressuposto. Porém, a sua forma de desenhar parece não obedecer a nenhum formulário rígido, para além da procura de uma verdade acerca dos referentes que aborda.

"A minha obra é toda baseada no desenho. Fazendo pintura, azulejos, capas de livros ou tapeçaria, é sempre a mão que está na base desta atividade⁴⁹."

Grande parte da sua atividade artística, ligada à ilustração, tem um carácter pictural, atribuído, sobretudo, pelo cromatismo, mas, o que está na base são gestos e atitudes gráficas de desenho puro. Esta referência à importância da “mão”, que atua, parece denunciar um certo automatismo conceptual, que só estará ao alcance do talento individual do artista. É notória a fluidez e a liberdade na execução dos desenhos, tendencialmente, recorrendo ao uso do pincel, o que demonstra uma grande segurança na execução dos traçados. Herbert Read (1968, p.87) refere, a propósito dos desenhos dos grandes mestres, que “estamos em contacto direto com a sensibilidade do artista, e é esse facto que nos aumenta a emoção.”

Esta forma de desenhar com leveza, fluidez e abrangência, face ao suporte, é comandada pela amplitude e certeza dos gestos de desenho que executa. É certo que o uso do pincel, neste âmbito, é exigente do ponto de vista técnico, mas, no caso de Luís Filipe de Abreu, é essencialmente uma escolha derivada do gosto pessoal por esta forma de atuar. A marca gráfica, que é *irrevocável*, não permite a correção e funda-se num conceito caro a este autor, que é a gestualidade.

⁴⁹ Entrevista in Diário de Notícias, 4 de junho de 2016: (<https://www.dn.pt/artes/luis-filipe-abreu-desenha-os-selos-pequenos--e-os-grandes-murais-5209013.html>).

Gestualidade

A gestualidade é um conceito de larga amplitude no panorama das artes visuais, sobretudo, na pintura e no desenho. Fabienne Verdier, uma destacada pintora francesa, estabeleceu ligação entre a estética tradicional do oriente e as artes plásticas no mundo ocidental, através do estudo intenso da caligrafia do extremo oriente e da complexidade do gesto, que conduziu à desmaterialização da forma, com cariz abstrato, e à espontaneidade da sua própria obra.

É todo este procedimento que leva a uma nova forma de abstração. De uma só vez, o pintor, tal como o calígrafo ou o mestre chinês, interpreta, numa expiração e num único gesto, a complexidade (da forma) no espaço. Contudo, trata-se precisamente do contrário daquilo que designamos por “gesto” ... Não é o gesto do calígrafo ocidental, que vem da Idade Média, nem a gestualidade lírica da nossa arte moderna; não é em caso algum um impulso nascido de uma intuição súbita: é sempre uma pulsão, que nasce de uma longa maturação e de uma longa reflexão sobre o modo de sugerir no espaço a complexidade da forma, a partir do pensamento filosófico que ela contém. Tudo o que o calígrafo tenta transmitir, através da sua ação, deve assentar na sua experiência vivida. Quer se trate do vazio, da vacuidade, do vento que passa... tudo depende do estado de alma sentido ou dos diferentes estados de espírito. A subtilidade está na transmissão - através do traço, como um corpo vivo que atravessa o espaço da folha ou da tela - do sentido deste pensamento poético e do sentido deste pensamento filosófico. Trata-se, portanto, de uma abordagem complexa do traço e do espaço.⁵⁰

A expressão gestual⁵¹ é facilmente reconhecível nas conceções plásticas de Luís Filipe de Abreu, ainda que, caracteristicamente, subordinadas a determinados critérios que lhe conferem uma identidade muito própria. Assim, é visível na sua obra que o sentido do

⁵⁰ Tradução livre de: C'est tout ce procédé qui amène à une nouvelle forme d'abstraction. D'un coup, le peintre ou le calligraphe ou le maître chinois interprète en une expiration, en un seul geste cette complexité dans l'espace. Mais justement ce n'est absolument pas ce que nous appelons un « geste » ... Ce n'est ni celui du calligraphe occidental qui vient du Moyen Âge, ni la gestuelle lyrique de notre art moderne, ce n'est en aucun cas une pulsion née d'une intuition subite, c'est toujours une pulsion mais née d'une longue maturation et d'une longue réflexion sur la manière de suggérer dans l'espace cette forme complexe en en faisant valoir la pensée philosophique qu'elle contient. Il doit y avoir, pour le calligraphe, une expérience vécue de ce qu'on tente de transmettre au moment de l'acte de peindre. Si c'est le vide, la vacuité, le vent qui passe... à chaque fois on devra avoir expérimenté un état d'âme ou des humeurs différents. L'art subtil est transmettre - par le trait, ce corps vivant qui va traverser l'espace de la feuille ou de la toile - une expérience vécue de cette pensée poétique, de cette pensée philosophique. C'est donc une approche complexe du trait et de l'espace. In Abadie et al., (2013), p.13.

⁵¹ Na linha de pensamento de Fabienne Verdier, “a expressão gestual não deve ser entendida como simples ação ou ritmos de um sujeito. Estes estão sempre presentes, mas estão presentes no sentido mais amplo e inclusivo das componentes de um referente, uma vez que são infundidos com um desenho ou ordem compreensível que transmite o carácter, ou qualidade expressiva do movimento. Não se encontra em nenhuma das propriedades visuais de forma, ou de direção do referente, nem no seu tipo ou classe, na sua pose, ou mesmo no seu "humor", mas na soma de todas estas qualidades.” Tradução livre de: “Gestural expression must be understood as not simply the action or rhythms of a subject. These are always present, but they are present in the broader, more inclusive sense of a subject's components as they are infused with a comprehensible design or order which conveys the character, or expressive quality of movement. It is not to be found in any one of the subject's visual properties of shape, or direction, nor in its type or class, its pose, or even its “mood,” but in the sum of all these qualities.” In Goldstein (1977), p. 2.

desenho está, por vezes, nos gestos que determinam as formas. Há desenho com gestos, há gestos de pintar e há gestos que estruturam a forma e que determinam o desenho. Gestos que correspondem a um pensamento visual que prevê um programa de formas que pretendem representar ou sugerir certos assuntos. Estes gestos que vão dar origem a formas, que seriam imprevisíveis no início (pouco claras ou objetivas), acabam por constituir um todo que se define como forma e que está alicerçado na memória visual e na experiência de ver⁵².

Para atingir este objetivo, o procedimento é o seguinte: anotar apressadamente num caderno e com linhas claras e não meadas emaranhadas a figura geral do espetáculo: natureza morta, paisagem, retrato ou uma combinação de vários destes elementos. Não seguir os contornos dos objetos, analisados um após outro, como acontece na visão normal, mas sim o contorno ideal, sintético, causado pelo seu agrupamento. Assim, as saliências e ondulações que abundam nos objetos darão lugar a linhas de foguetes ou curvas de cometas que, pelo seu entrelaçamento, fornecerão tanto o quadro construtivo como o alongamento ou estreitamento imprevisível e involuntário cuja novidade será uma promessa de triunfo pictórico⁵³.

São muitos os exemplos na sua obra que podem caracterizar este assunto da gestualidade. No caso, enuncia-se a este propósito algumas ilustrações que produziu para uma marca de confeções têxteis nos anos sessenta: a *Caron*, marca da “Fábrica Simões & C^a - Fábrica de Malhas e Têxteis Lda.” Os desenhos aqui apresentados não foram usados, porque não foram concebidos para isso. Outros, sim, terão sido usados para este fim e serão referenciados no capítulo referente à ilustração publicitária. Estes foram apenas desenhos de estudo, em que o desafio, segundo o próprio autor, foi fazê-los num só gesto, como uma espécie de jogo⁵⁴ (Figura 36).

⁵² Abreu, F. (2016) Dissertação de Mestrado em Desenho.

⁵³ Tradução livre de: “Pour arriver à ce but, la marche à suivre est la suivante: noter hâtivement sur un carnet et à l’aide de *traits nets et non d’écheveaux emmêlés la figure générale* du spectacle: nature morte, paysage, portrait ou réunion de plusieurs de ces éléments. Ne pas suivre les contours des objets, analysés les uns après les autres, comme il arrive dans la vision normale, mais bien le contour idéal, synthétique, provoqué par leur groupement. Ainsi les redents et les ondulations dont les objets regorgent feront place à des lignes-fusées ou à des courbes de comètes qui, par leurs entrecroisements, donneront à la fois la charpente constructive et les allongements ou rétrécissements imprévisibles et involontaires dont la nouveauté sera une promesse de triomphe pictural.” cit. Lhote (1950), p. 70.

⁵⁴ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.



Figura 36 - Ilustrações para a Fábrica Simões - Estudos, Guache sobre papel, 30 x12 cm, c. 1965.

Um jogo gestual que remete para uma atuação arriscada no plano da linguagem e do resultado gráfico que se pretende atingir. Contudo, Luís Filipe de Abreu usa a gestualidade com grande segurança, face aos objetivos a que se propõe. É notório que há subjacente uma longa preparação para atingir esses resultados, mas, também, exigência e rigor na sua avaliação. Na sua expressão gestual destaca-se o facto de não haver hesitações mesmo em detalhes mais complexos, como são, por exemplo, as extremidades do corpo humano (mãos e pés). A fluidez e precisão que caracterizam o seu traço são autênticas assinaturas inimitáveis e, até, podendo ser consideradas como uma sua característica de estilo. Quando se observa os seus cadernos de desenho e outros desenhos de estudo, a presença da gestualidade e certeza nos traçados que configuram as representações surge prontamente.

Acresce a esta constatação que a gestualidade de aparência fluída e “fácil” se verifica no emprego de qualquer dos materiais por si usados no desenho: grafite, lápis de cor, esferográfica ou outras canetas e, sobretudo, com guache e pincel, onde as possibilidades de reconfiguração são praticamente inexistentes. Esta técnica preferencial pelo uso do pincel e tinta, guache ou outro material líquido está muito presente nas diversas ilustrações literárias, como as do romance de José Rodrigues Miguéis, *O Pão não Cai do Céu*, concebidas só a preto e, por exemplo, com cor, as ilustrações das *Mil e Uma Noites*, realizadas para o Círculo de Leitores, em 1978 e editadas em 1994 (Figura 37).



Figura 37 - Lado esquerdo: página do Jornal Diário Popular (1976), com ilustração do romance de José Rodrigues Miguéis, *O Pão Não Cai do Céu*; Lado direito: página (não editada) do Livro *As Mil e Uma Noites* para as edições do Círculo de Leitores (1994).

Linhas Puras

A linha como elemento abstratizante na representação das formas concretas, sejam elas abstratas ou figurativas, constitui um valor de verdade na prática do desenho.

... o segredo da arte não está na medida em que o objeto pintado se aproxima do objeto vivo, mas sim na medida em que se afasta dele. Em qualquer caso, o elemento plástico que assume espontaneamente esta transposição no início do ato pictórico é a linha. A linha, que fixa o contorno do objeto, cria uma abstração *naïve* que, por um lado, informa sobre o carácter deste objeto e, por outro lado, dá ao espectador uma impressão particular, de uma ordem especificamente plástica⁵⁵.

Na composição pode falar-se da linha no sentido de vetor, a linha que define correspondências, ligações, movimentos e emoções. Por exemplo, uma linha caracterizada como *arabesca* ou sinuosa pode funcionar como oposição às linhas retas de perspetiva e de formas arquitetónicas, criando dinâmicas e sensação de movimento. De

⁵⁵ Tradução livre de: ce n'est pas la mesure où l'objet peint se rapproche de l'objet vivant, mais dans la mesure où il s'en écarte que réside le secret de l'art. Quoi qu'il en soit l'élément plastique qui, au début de l'entreprise picturale, assume spontanément cette transposition, c'est la *ligne*. La ligne fixant le contour de l'objet, crée une abstraction naïve, propre, d'une part, à renseigner sur le caractère de cet objet et, d'autre part, à donner au spectateur une impression particulière, d'ordre spécifiquement plastique.
Cit. Lhote, A. (1950). *Traité de La Figure*. Librairie Floury. p.43.

outro modo, a linha pode tornar-se dominante como resultado do somatório de várias secundárias, por direção comum. Também, pode ser considerado o ponto de vista emocional da linha como sinal que pode assumir significância. Apesar de discutível esta consideração sobre a capacidade de traduzir emoção, pode considerar-se, por exemplo, que uma linha quebrada provoca um efeito de surpresa espacial e quando (muito) irregular pode, até, causar sensações de irritação. Ou, por exemplo, um nó de linhas embrulhadas conduzir a sensações de confusão, agitação ou dificuldade. Neste sentido, poderia dizer-se, ainda, que linhas curvas podem traduzir volúpia, facilidade em contraponto com a relação estática de retas perpendiculares que evocam repouso.

A linha como componente estrutural do desenho é também um dos fundamentos na base da ação criativa de Luís Filipe de Abreu. Na génese das suas criações estão determinadas ações, que são recorrentes, como, por vezes, o uso de traçados construtivos que partem de linhas. Estes traçados que fundam as composições são, geralmente, formados por linhas tendencialmente geométricas e depuradas, que acabam por se fundir e quase desaparecer no desenho. Mas, são muito relevantes do ponto de vista da relação intrínseca que conferem com o todo das composições. Porque promovem ritmos, ligam, relacionam os elementos presentes na composição, conferindo harmonia ao todo. Também, podem funcionar como uma espécie de massa de moldar o desenho, permitindo prever a configuração e permitindo, também, a reconfiguração. Parecem, por vezes, fazer parte do raciocínio plástico, na pesquisa ou procura de um caminho, que conduza à forma certa. Neste contexto da formação da imagem, entram, também, as questões afloradas nos capítulos referentes à geometrização, nomeadamente, a Ascendente e a Descendente. Isto, porque, recorrentemente, as soluções de composição criadas com estas *linhas puras* articulam-se com o próprio formato e a respetiva armadura e com a sua geometria inerente — Ascendente; promovem determinados oportunismos gráficos, muitas vezes, obtidos por depuração — Descendente. Constata-se que, se é uma forma curva, tende a ser circular, se está próxima de um dos limites do quadro, aproxima-se de uma linha vertical ou de uma linha horizontal. Este forçar as formas a coincidirem com determinadas diretrizes formais pode, também, ser correlacionada com deformações obtidas intencionalmente, que promovem dinâmicas nas composições, que são claramente intencionais e não fruto de acasos. Nessa fase inicial de conceção ou instauração da obra, as *linhas puras*, juntamente com a amplitude promovida pela atitude gestual, propiciam uma estruturação de outros aspetos, relacionados com a forma global da composição, como simetrias e assimetrias, densidades, pesos e massas das formas.

Assuntos como equilíbrio, complementaridade, dinâmica, afinidade de formas, qualidade e quantidade, ritmo são princípios fundadores na natureza da produção da forma plástica, que podem ser avaliados ou previstos através deste tipo de formulação, que se estrutura na base, a partir destas linhas, que podem ser instauradoras.

Acaso

O acaso usado como processo criativo parece denunciar desprendimento, risco, imprecisão. No caso de Luís Filipe de Abreu estas insinuações serão obviamente tidas em conta. No entanto, o processo de acaso a que se faz referência tem inerente aspetos acima referidos, designadamente a gestualidade e, em certa medida, o uso do pincel. A questão do acaso remete para a teorização anunciada por Alexander Cozens, no seu livro *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, o método que é recorrentemente apelidado de “método dos borrões”:

Trata-se de um método projetivo baseado na representação acidental de manchas que estimulam a imaginação, sugerindo semelhanças com determinadas formas e conduzindo a soluções compositivas imprevistas⁵⁶.



Figura 38 - Ilustrações para *O Jardim das Tormentas* de Aquilino Ribeiro: lado esquerdo *A Tentação do Sátiro* (p.120); lado direito *A Pele do Bombo* (p.227).

⁵⁶ Marques, António Pedro (2009). *Blotting, Bluffing Nature in Arte e Natureza* (Coord. José Quaresma). Lisboa: FBAUL.

O uso deste tipo de processo é mais uma ferramenta com que obtém resultados profícuos que se adequam aos propósitos pretendidos. É visível em muitas situações, normalmente usado, em paralelo, com registos definidos através da linha (Figura 38). Facilmente identificável, por exemplo, nos retratos alusivos à sétima arte, que concebeu para um calendário analisado mais à frente, no capítulo Ilustração: Retrato.

Esta opção técnica e expressiva tem inerente um certo grau de incerteza face ao resultado final. Pode ocorrer de diferentes formas, mas está, normalmente, mais associada à mancha. No caso de Luís Filipe de Abreu, também, está muito refletida no traço feito com o pincel, através dos esboroados e nas diferenças de espessura e intensidade. Para além dos referidos retratos integrados no calendário sobre a sétima arte, pode observar-se esta opção em muitas das suas ilustrações editoriais literárias e publicitárias (Figura 39).

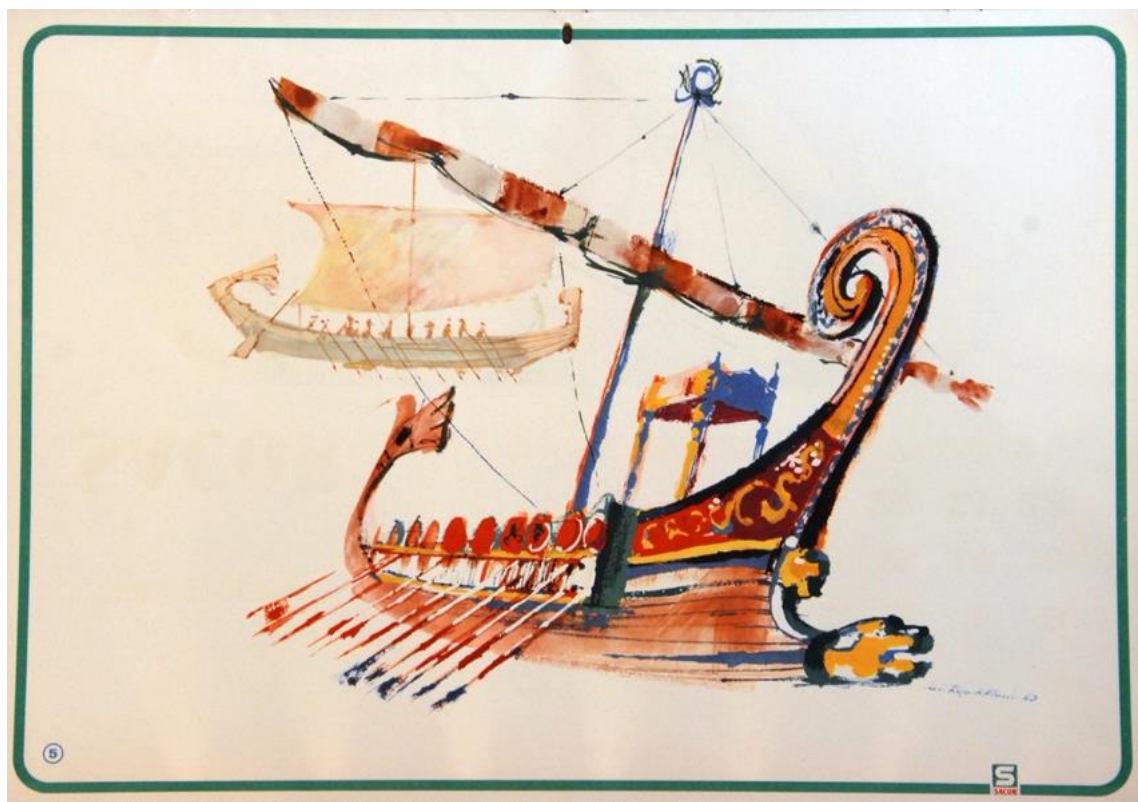


Figura 39 - Luís Filipe de Abreu, página do mês de maio do calendário da SACOR "História dos Transportes" de 1967, guache s/ papel, 32,5x46 cm, (1963).

Relaciona-se com este propósito um curioso comentário que Ruskin tece acerca dos desenhos dos grandes mestres do Renascimento e Barroco:

... que enquanto nós hoje aprendemos, ou tentamos aprender, a pintar por meio do desenho, os antigos aprendiam a desenhar pintando. Metiam-lhes um pincel na mão quando eram crianças e tinham de desenhar com ele de forma que, quando mais tarde pegavam num lápis ou numa pena, o usavam ou com a leveza de um pincel ou com a decisão de um gravador. Miguel Ângelo usava a pena como quem usa um cinzel; mas qualquer deles parece só usar pena ou lápis depois de atingir o apogeu da sua técnica, e mesmo então só para uma rápida notação de uma ideia ou para estudo de modelos; mas “nunca como um exercício para os ajudar a pintar”⁵⁷.

Verifica-se uma certa preferência ou tendência deste artista pela opção técnica do pincel através de material líquido. Por isso, também, por vezes, é difícil discernir a fronteira entre desenho e pintura na sua obra. No entanto, se a observação for suficientemente atenta, pode verificar-se que, apesar do recurso a meios materiais líquidos, a instauração destes é fundamentalmente feita com gestos e outro tipo de marcas gráficas de desenho. Ainda a respeito da referência a Ruskin, Herbert Read acrescenta que:

Parte do encanto dos desenhos dos velhos mestres reside na extraordinária técnica e na segurança da execução; a pena ou o lápis são usados com delicadeza que, como Ruskin disse, reflete hábito do uso delicado do pincel. Outras qualidades são, por assim dizer qualidades lineares, de traço: um elemento de decisão, que se deve ao facto de o uso do lápis ou da pena ser rápido e irrevocável; a seleção instintiva do mínimo de traços essenciais; a dependência do ritmo e não da estrutura⁵⁸.

A questão do ritmo é um fator relevante no “encanto dos desenhos” de Luís Filipe de Abreu. Tem a ver com a segurança que imprime nas marcas gráficas que produz. Tudo parece e é, em certa medida, executado com clareza e assertividade, sem hesitações. Pode parecer contraditório, face ao que foi referido a propósito das *linhas puras* e de como estas são virtuosas como planificadoras, ou como elementos que edificam e estruturam o desenho. Mas, este autor, fruto da sua consistência no plano da *apresentação*⁵⁹, admite variações técnicas e operativas que lhe permitem atuar de formas diversas, com a mesma qualidade e interesse plástico. Muita da sua atuação caracteriza-se pela fluidez e rapidez no lançamento do desenho. O seu grafismo, tal como uma grafologia, exprime o espírito interior do artista que se traduz na sua atuação. A conjugação das linhas e das manchas

⁵⁷ John Ruskin cit. Read, H. (1968). *O Significado da Arte*. p 87.

⁵⁸ Read, H. (1968). *O significado da Arte*. p 87.

⁵⁹ Geralmente emprega-se o termo *representação* para identificar o registo das formas a partir da realidade perceptiva. Porém, a utilização do termo não corresponde às várias situações em que se estabelece uma relação de identidade entre o referente real e o referente representado. É o caso da *apresentação*, quando se trata de um objeto que se representa a si próprio (*Fonte* de Duchamp, 1917). O conceito de *apresentação* refere-se à presença da forma plástica, sem carácter representativo (*Composição com Vermelho Amarelo e Azul* de Piet Mondrian, 1921). Referência extraída da *Lição Síntese* apresentada nas Provas de Agregação do Professor Doutor Lima Carvalho, em 1996.

diluídas determinam as formas e o espírito do artista. Atributos reconhecidos como clássicos, renascentistas ou até musicais estão implícitos no seu desenho. Tudo parece fluir com naturalidade, dada a qualidade que apresenta em qualquer desenho seu, mesmo num simples bloco de desenhos íntimos. Étienne Souriau reforça esta ideia com uma afirmação de Hegel, quando diz que "*uma obra de arte é tanto mais bela quanto mais profundo é na verdade o seu conteúdo espiritual*"⁶⁰. E atinente a esta questão do espírito do artista, Souriau defende no mesmo sentido que "*em todas as artes, o triunfo é forçar a matéria a dar testemunho do espírito*"⁶¹.

Variantes plásticas - técnicas; materiais; adequações programáticas.

André Lhote fala-nos de *invariantes plásticas* (Lhote, 1967) como sendo os elementos que existem em todas as obras de arte. Definindo esse pressuposto com a ideia de que, em todas as obras de arte, há sempre a presença do desenho, com ou sem a impressão de marcas gráficas, a sua disposição ou composição e a instauração material. O desenho é primordial e é o primeiro sinal, a marca expressiva que pré-existe a toda a cor, modelação e ocupação do espaço plástico. Se existir cor, a invariabilidade acontece, porque há relações de oposição e aproximação de tons quentes e frios. Relativamente ao valor tonal, essa qualidade traduz-se na oposição entre claro e escuro. É também considerado como invariante, apesar de se tornar menos relevante num desenho de linha, sintético, como são exemplo alguns desenhos de Paul Klee. Apesar da sua maior ou menor presença, pode considerar-se que há ainda outros valores que existem sempre, como o caso do ritmo, o carácter decorativo e por fim a *monumentalidade*, que é uma espécie de *gestalt* de todas as outras invariantes. Luís Filipe de Abreu altera a sua expressão através da manipulação consciente destas invariantes. Isso permite-lhe fruir de liberdade conceptual e consequente variedade plástica: mais ou menos gestualidade, maior ou menor precisão, maior ou menor densidade compositiva e mais ou menos naturalismo no uso da cor. A cor mais associada à pintura tem, no entanto, um carácter muito específico na obra deste artista. Pode, inclusivamente, verificar-se que o seu uso na pintura e no desenho é claramente distinto. Na pintura (a óleo) a presença da matéria é muito relevante. A

⁶⁰ Tradução livre de: "Une œuvre d'art est d'autant plus belle que son contenu spirituel est d'une vérité plus profonde." Hegel, cit. Souriau, E. (1970). p. 40.

⁶¹ *Ibidem*. Tradução livre de: "Dans tous les arts, le triomphe est de forcer la matière à témoigner pour l'esprit. Mais la matière, violentée spirituellement, ne l'est pas physiquement." p. 165.

espessura da camada de tinta é tida como um atributo à qualidade pictural - *pasta nisso* - dizia aos seus alunos, para que as pinturas não fiquem magras de tinta. Já no uso da cor associada ao desenho, que é tendencialmente realizado a pincel com tinta, verificam-se outras características. Aqui, a diluição é usada com critério próprio e considera-se desenho, tanto pelo suporte, como pela própria ação de fazer. Na análise dos desenhos feitos a pincel, quando a cor é utilizada, é importante constatar que não se verifica a mistura de cores. As tintas são usadas com a sua plasticidade de liquidez, com nuances de intensidade e até com sobreposições, mas sem se misturarem: uma espécie de técnica seca irrevogável que impõe a previsão do resultado final, porque implica o tempo de secagem das tintas. Este pressuposto é enunciado e esclarecido pelo próprio, numa entrevista a Margarida Fragoso, integrada na sua tese de doutoramento, com o título *Formas e Expressões da Comunicação Visual em Portugal*:

As limitações técnicas, em determinada altura e num determinado aspeto, obrigaram-me a tomar certas disposições de defesa do próprio trabalho, e eu criei como que um, não digo um estilo, mas um modo, em que me adaptava a essas circunstâncias. Tornou-se uma característica do próprio trabalho. A certa altura eu fazia aquilo porque gostava de fazer e não por causa das limitações técnicas. Vou explicar melhor: nós fazíamos os selos com cores diretas e, depois, para que não houvesse problemas de encosto das cores, ou ficarem brancos porque as cores ficassem separadas, ou ficarem cores sobrepostas, isso tinha que ser previsto e incorporado no próprio projeto. Eu tinha que fazer originais de cores planas defendendo estes contornos, contando com as eventuais sobreposições, porque eram inevitáveis. Isto mesmo nos selos que era a impressão mais rigorosa que se conseguia fazer naquela altura. Imagine-se o que não seria a impressão corrente. Eles, de facto, eram primorosos, mas era só a Litografia de Portugal, a Casa da Moeda e a Maia que faziam isso. E, portanto, eu desenvolvi um método de cores planas e diretas, a contar com eventuais percalços. O efeito era parecido com o que eu fazia justamente para a tapeçaria. Desenvolvi um estilo de desenho que era muito parecido com os originais para tapeçaria⁶².

As adequações materiais ou a alternância dos modos operativos parece não ter nenhuma explicação, para além da opção que o autor toma. No entanto, poderá constatar-se que, de um modo geral e numa fase mais inicial dos projetos, se verifica o recurso ao desenho com grafite sobre papel. Muitas vezes, é nessa fase inicial que estuda as formas e a temática com desenhos rápidos de anotação e prospeção de ideias. Mas, há, também, muitas outras situações em que este processo do desenho com grafite sobre papel atinge o grau de obra final. Para exemplificar o uso deste mesmo recurso, grafite sobre papel, numa fase inicial de pesquisa do projeto e, também, na fase final, com o mesmo método

⁶² Luís Filipe de Abreu in Fragoso (2010). Ob. cit., p. 447.

operativo, são apresentados os desenhos da vinheta do verso da nota de dez mil escudos, alusiva ao Doutor Egas Moniz, desenho intitulado “Caduceu” (Figuras 40 e 41).

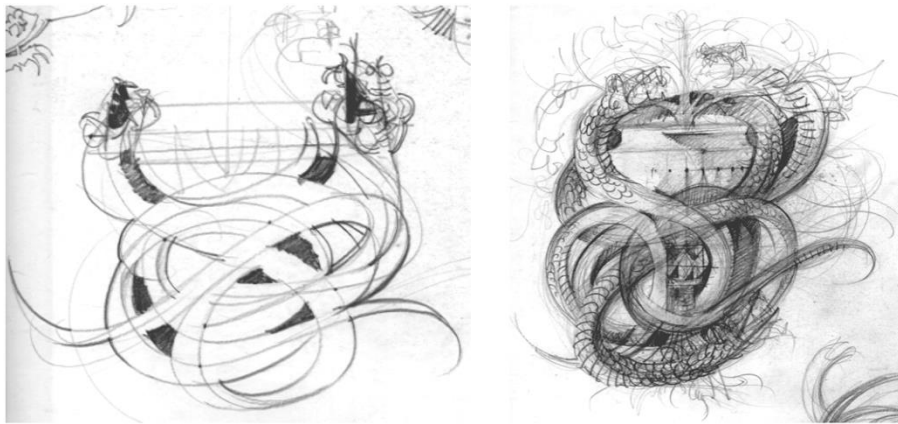


Figura 40 - Estudos para desenho “Caduceu”, grafite s/ papel, c 20x20 cm, 1985.

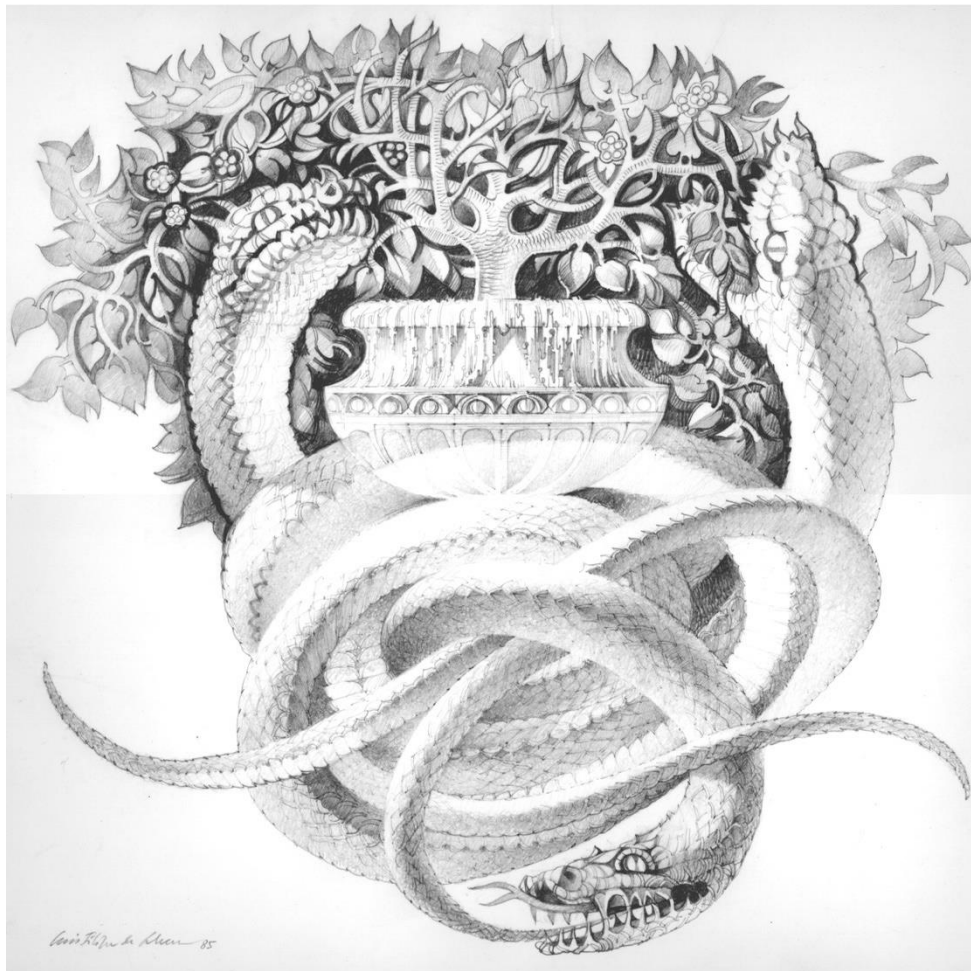


Figura 41 - Luís Filipe de Abreu, "Caduceu", grafite s/ papel, 30x30 cm, 1985.

Mas, Luís Filipe de Abreu, como criador de imagens, nunca receou novos desafios e o desenho assistido por computador foi também um recurso que usou com alguma

frequência, sobretudo, a partir da segunda metade da década de noventa. Nessa época, por razões de solicitação profissional, designadamente o convite do Banco de Portugal para integrar o concurso com vista à criação das notas de Euro, para o Banco Central Europeu. Era condição obrigatória que as artes finais fossem produzidas a partir deste tipo de recurso, o desenho assistido por computador. Foi necessário obter formação nesta área, para esta obra, e, a partir daí, várias vezes concebeu desenhos e outro tipo de ilustrações, através desse recurso: muitas vezes, socorrendo-se de um processo misto entre o desenho analógico e o desenho digital; outras vezes, realizando desenhos analógicos que, depois de digitalizados, foram desenvolvidos dessa forma e puderam até dar origem, como estudo, a uma pintura de cavalete (Figura 42).



Figura 42 - Luís Filipe de Abreu, "Guitarra portuguesa"; Três estudos e pintura: grafite, transposição para desenho digital, desenho digital e óleo s/ tela, 100x70 cm, 2015.

Refere que não é limitador, pelo contrário, diz que permite desenvolvimentos e prospeções formais e de colorido com grande desprendimento: *"Recentemente, tive que fazer um trabalho gráfico, que ninguém diz que foi no computador, em que experimentei uma quantidade de hipóteses, fiz o desenho com aperfeiçoamento até ao limite e fiz o trabalho em pouco tempo⁶³."*

Nos processos mistos que frequentemente usa, pode recorrer a múltiplos procedimentos em alternância. Por exemplo, na conceção de cartões de boas festas ou outro tipo de convites de âmbito mais familiar, emprega uma técnica analógica, a grafite ou caneta, depois digitaliza e reforma o desenho, voltando a imprimir vários exemplares, com o formato desejado. Estes exemplares são coloridos individualmente (recorrentemente com aguarela), incluindo, muitas vezes, escritos alusivos ao tema em questão, através de

⁶³ Luís Filipe de Abreu in Fragoso (2010). Ob. Cit., p. 449.

caligrafias inspiradas em fontes históricas, como, por exemplo, os estilos gótico e de Arte Nova.

Nesta liberdade de concepção, que também é fruto de muito labor, podem identificar-se diferentes tendências na formulação e composição dos desenhos. Podem ser mais densos ou mais despojados, ter um aspeto mais pictural ou mais gráfico, terem mais ou menos presente as questões do *Acaso* e da *Retórica Geometrizante*, sendo que, no fim, o que se constata é uma qualidade gráfica inerente, que é submetida a um concertado e bem fundado conhecimento acerca das variantes que condicionam a composição e a perceção visual, com vista à obtenção do resultado esperado e à consequente recetividade do espectador. Não que esteja preocupado com o agrado a um ou outro indivíduo em particular, mas, sim, com o entendimento dos aspetos globais da obra.



Figura 43 - Luís Filipe de Abreu, "Olfato", estudo para painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha, grafite e aguarela s/ papel, c. 30x30 cm, 2007.

3ª PARTE - A COISA REAL

Narrativas e Iconografia

Num confronto genérico ou panorâmico com a obra de Luís Filipe de Abreu, o observador depara-se com princípios que conferem à sua identidade características particularmente diferenciadoras, designadamente naquilo que diz respeito à representação de *coisas* existentes, fantasiadas ou naturalistas, mas, sobretudo, coisas concretas - a *coisa real*. Assim, neste estudo formulado com um espírito descritivo e analítico da concetualidade é, também, analisado o aspeto da presença incontornável da narrativa⁶⁴. Pode dizer-se que todas as suas peças têm presente uma narrativa ou referência iconográfica⁶⁵, por mais singela que seja. É, por vezes, difícil separar a análise conceptual das questões da narrativa, frequentemente relacionadas com o objetivo final a que se propõe. Como foi referido anteriormente, nos selos alusivos aos Jogos Olímpicos de Munique, de 1972, a narrativa existe alicerçada num processo baseado em geometrizações. Há, nestes exemplares, uma determinada intencionalidade geometrizante (Abreu, 2016), que confere ou que caracteriza as atividades desportivas. Aqui, a geometrização (descendente) é o alicerce na sugestão dos movimentos característicos de cada modalidade. Mas, a narrativa existe, até, nos logótipos, como, por exemplo, o da GALP que tem inerente a ideia de movimento enérgico, robusto e moderno com a letra G, em forma de seta, bem como as outras letras que compõem o nome desta marca (Figura 44).



Figura 44 - Luís Filipe de Abreu, logótipos “GALP” e “Petrogal”, 1978.

⁶⁴ Segundo Gérard Genette (1979), a realidade narrativa é composta por discurso, história e narração. O discurso é o enunciado narrativo ou o relato do acontecimento ou dos acontecimentos. A história é o objeto do discurso. A narração ou discurso narrativo é o ato de narrar: o foco está não no que se conta, mas no ato produtor da narração. Mutatis mutandis, a realidade narrativa na linguagem plástica assenta na poética da forma narrada como “aventura da linguagem”. A expressão é de Roland Barthes, citado na obra de Genette.

⁶⁵ Referência iconográfica significa, neste caso, a informação que procede de imagens com carácter histórico, mitológico, científico e religioso, entre outros temas, e à sua utilização como material imagético.

Inúmeros são os exemplos pertinentes de analisar, que vão desde os já referidos aos idealizados e concebidos para as coleções filatélicas, fiduciárias, de medalhística e, sobretudo, bem patentes na ilustração literária, publicitária e nos painéis de azulejos existentes em espaços públicos. Por vezes, pode ser difícil, para o observador comum, chegar a alguma da significação apresentada, se a leitura for feita apenas de forma intuitiva. São, frequentemente, muitos detalhes e conexões com diferentes campos de significação, que têm sempre inerente, pesquisa, estudo, conhecimento e rigor, nas suas representações, em concordância com um apurado sentido poético na sua conceptualização. Esses campos de significação podem ter cariz mitológico, religioso, filosófico, científico, historicista, social, entre outros. Aparecem frequentemente como representações alegóricas, em conjunto ou até fundidos, criando novas significações, como, por exemplo, o caso do desenho *Caduceu* (Figura 40), presente na vinheta da nota de dez mil escudos, referente ao Doutor Egas Moniz. É, também, esse, um dos motivos essenciais, neste estudo, e, até, dos mais apelativos de se conhecer. Por esse motivo, tem um lugar de destaque, acompanhando e sendo referido no estudo de outras matérias.

Narrativa e Iconografia nos painéis de azulejos

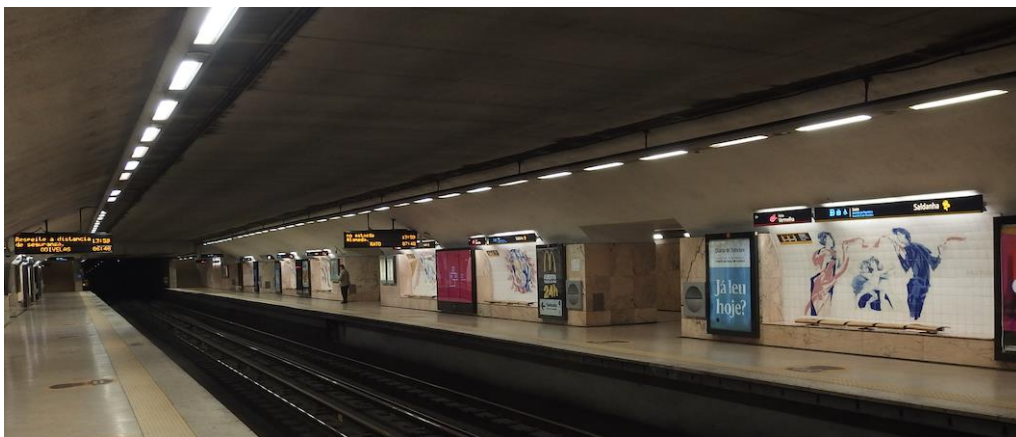


Figura 45 - Vista geral da Estação de Metropolitano com o painel “Partida” em primeiro plano.

Em 1996, a estação do Metropolitano do Saldanha, em Lisboa, sofreu uma profunda remodelação. O projeto arquitetónico foi da autoria do Arquiteto Paulo Brito da Silva; foram integradas, nesse espaço, obras do Escultor Jorge Vieira, concebidas em mármore rosa da região de Borba, e painéis de azulejos concebidos por Luís Filipe de Abreu e

executados pelo próprio, na fábrica de cerâmicas “Viúva Lamego”⁶⁶. Mais tarde, já em 2009, houve a necessidade de novas obras devido à expansão da rede, designadamente, o cruzamento de duas linhas distintas na mesma estação. Nas duas ocasiões, o tema genérico, focado na ideia de “Homem, Lugar e Tempo”, teve abordagens conceptuais bastante diferentes. Há, atualmente, duas famílias estilísticas que coabitam no mesmo espaço desta estação de metropolitano. A que foi concebida nos anos de 1996 e 1997 e a que data de 2009. As diferenças são notórias, sendo a primeira numa toada mais expressionista e a segunda com um aspeto mais gráfico, com uma figuração mais simplificada, onde é usado o tom dourado, que é aplicado em vários pontos das composições, distinguindo-as, também, por isso. Todos os painéis da segunda fase substituíram os painéis originais que foram demolidos, devido à expansão da estação e consequentes obras.

Os painéis de azulejos existentes na estação de Metropolitano do Saldanha em Lisboa são subordinados a um tema genérico que Luís Filipe de Abreu interpretou, dividindo-o, em vários subtemas. Assim, à luz do tema geral que é “Homem, Lugar e Tempo”, esta obra é composta por vinte e dois painéis, todos concebidos integralmente pelo artista, na referida fábrica, com o apoio de artistas colaboradores, em situações que não implicavam traçados de expressão pessoal, difíceis de repetir.

São ao todo vinte e dois painéis que se distribuem pela referida estação de Metropolitano com os títulos que aqui se nomeiam:

- 1- *Os Convites e os Caminhos - Rumo Norte;*
- 2- *Os Convites e os Caminhos - Rumo Sul;*
- 3- *Os Quatro Elementos - Terra;*
- 4- *Os Quatro Elementos - Fogo;*
- 5- *Os Quatro Elementos - Ar;*
- 6- *Os Quatro Elementos - Água;*
- 7- *As Quatro Estações do Ano - Primavera;*
- 8- *As Quatro Estações do Ano - Verão;*
- 9- *As Quatro Estações do Ano - Outono;*
- 10- *As Quatro Estações do Ano - Inverno;*

⁶⁶ A fábrica de cerâmica da “Viúva Lamego” foi fundada em 1849, no Largo do Intendente, em Lisboa. Em 1930, mudou para a Palma de Baixo, também, em Lisboa, e, posteriormente, em 1992, as instalações fabris foram transferidas para o Concelho de Sintra, com a designação de “Viúva Lamego Fábrica de Cerâmicas de Sintra”.

- 11- *As Horas – Dia;*
- 12- *As Horas – Noite;*
- 13- *Os Momentos da Viagem – Partida;*
- 14- *Os Momentos da Viagem – Espera;*
- 15- *Os Momentos da Viagem – Encontro;*
- 16- *Os Cinco Sentidos – Ouvido;*
- 17- *Os Cinco Sentidos – Olfato;*
- 18- *Os Cinco Sentidos – Tacto;*
- 19- *Os Cinco Sentidos – Gosto;*
- 20- *Os Cinco Sentidos – Visão;*
- 21- *O Pensamento e a Ação – Saber;*
- 22- *O Pensamento e a Ação – Fazer.*

Quando Luís Filipe de Abreu caracteriza os painéis alusivos a “Os Convites e os Caminhos – Rumo Norte e Rumo Sul”, estilisticamente, de serem “em jeito de azulejos setecentistas⁶⁷”, já, por si, transmite a ideia de uma determinada concetualidade. As figuras presentes nestes dois painéis evocam as típicas figuras de convite da azulejaria do século XVIII. De facto, essa característica que envolve liberdade criativa e desprendimento relativo às opções escolhidas é uma marca deste artista. Aliás, toda a mescla estilística dos vários painéis, concebidos para esta estação de metropolitano, é disso demonstrativa. As obras realizadas nesta estação obrigaram à demolição de alguns painéis e à realização de novos conjuntos. A opção foi não fazer igual ou semelhante ao que estava, mas diferenciar claramente o tipo de figuração, mantendo apenas os temas. Isto é notório, por exemplo, nas diferenças entre os painéis alusivos às estações do ano, em que o Inverno e o Outono são claramente diferentes da Primavera e do Verão. O “Inverno” e o “Outono” são da primeira fase e a “Primavera” e o “Verão” são da segunda. Mas, as diferenças são ainda mais notórias se forem comparados, por exemplo, os antigos e os novos painéis referentes a “Fogo” (Figura 46), e a “Saber” (Figura 72).

⁶⁷ Extraído de Abreu, Luís Filipe de (2009), *Metropolitano / Estação Saldanha I - Tópicos Sobre a Temática dos Painéis De Azulejos*.



Figura 46 - Luís Filipe de Abreu, painéis de azulejaria do Metropolitano do Saldanha, "Fogo": versão de 1996, à esquerda e versão de 2009, à direita.

A análise aqui explanada foca-se essencialmente no que existe e não na comparação ou caracterização das duas fases, embora seja impossível não referir aspetos que estão ligados a essa ocorrência.

Numa das entradas da estação e após a passagem dos torniquetes, encontram-se os painéis relativos a “Os Convites e os Caminhos - Rumo Norte” (Figura 47) e “Os Convites e os Caminhos - Rumo Sul” (figura 48), no cimo das escadas que dão acesso às plataformas que vão nesses dois sentidos. Como anteriormente referido, foi o desenho destes dois painéis concebido à maneira de azulejos setecentistas, apresentando, nos dois casos, figuras de convite, que indicam, com gesto cordial, o caminho. Estas figuras apresentam-se com uma sugestão do traje característico dessa época, a fazer lembrar um qualquer criado, mordomo ou um alabardeiro, que recebe o convidado à porta de um palácio ou casa senhorial.



Figura 47 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Os Convites e os Caminhos - Rumo Norte”, 1996.

As figuras são concebidas em dois tons azuis característicos da azulejaria setecentista; na ornamentação e nos elementos que compõem cada painel foram utilizados tons diferentes,

para acentuar a diferença entre o norte e o sul do país. Nos dois casos, a mão da figura indica o caminho e aponta na direção de uma taça, que, no caso da temática do Norte, é encimada com flores em tons de amarelo, numa simbologia alusiva a terra. Do lado oposto, está o painel que alude a “Os Convites e os Caminhos – Rumo Sul”. É em tudo semelhante ao anteriormente referido, mas, em vez das flores e da terra, a taça contém água, é uma fonte, a “Grande Fonte”, e, em vez de amarelo, o tom é verde turquesa.



Figura 48 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Os Convites e os Caminhos - Rumo Sul”, 1996.

Noutras escadas de acesso às plataformas, encontram-se os painéis regidos pelo tema dos quatro elementos, “Terra”, “Água”, “Ar” e “Fogo”.

O painel alusivo a “Terra” (figura 49) está dividido em três zonas distintas. À esquerda, estão representadas duas figuras humanas masculinas, que exploram as riquezas subterrâneas da terra, o Subsolo. O Homem aprendeu a explorar as virtualidades do subsolo, a conhecer as suas riquezas e maravilhas (cristais, minérios, materiais diversos).



Figura 49 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Terra”, 2009.

Aparece na zona central da composição a representação da ideia do movimento da Terra em conjugação com o Sol e a Lua, associado, também, ao tema do tempo, designadamente, do dia e da noite, concebido com as típicas características, já anteriormente referidas, de concordâncias gráficas de elementos com formas circulares puras. Integrado, também, neste painel, aparecem representadas as forças telúricas, fogo e calor, água e atmosfera, masculino e feminino, fecundidade. Na zona à direita da composição, é representado o Solo: vegetação, flores, frutos da terra, a “Cornucópia da abundância da Natureza”. Por outro lado, a produção controlada, regulada e explorada pelo Homem. Em consonância, as forças divinas, Deméter, deusa da colheita, agricultura, natureza e estações do ano, que ensinou ao Homem a cultura do cereal, passando metade do ano na Terra, aqui representada através de uma figura feminina, com uma criança ao colo e envolvida em motivos vegetalistas, afetos à Mãe Natureza.

Na escada simétrica àquela onde se encontra o painel da “Terra”, está situado o painel com a representação do elemento “Fogo” (Figura 50). Neste, também, se verificam três áreas distintas. Genericamente, é apresentada a ideia de que o Homem conquistou e dominou o fogo. Aparece na zona esquerda a referência mitológica a Prometeu, o semideus que roubou o fogo aos deuses, para entregá-lo aos homens. Por isso, terá sido condenado, por eles, a permanecer agrilhado e eternamente flagelado por aves de rapina / abutres que se alimentavam do seu fígado. O mito da Fénix, a ave de fogo, que renasce das cinzas, do caos, constantemente purificada e redimida, a significar o recomeço da vida, o retorno da energia, a renovação do projeto e da ideia, aparece representada na zona central do painel.



Figura 50 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Fogo”, 2009.

No terço mais à direita do painel está representada a Luz, que é a imagem, a ideia e a criação divina da luz - *fiat lux*. A luz é “material de imagem e expressão de ideia⁶⁸”. Esta representação fantasiada é sublinhada com uma figura dicotômica luz-sombra, que tem, também, inerente o debate das ideias, através da simbologia da “*ideia-chama*” que encima a cabeça da figura.

Estes dois painéis têm parentescos composicionais e conceptuais semelhantes e são diferentes dos outros dois que representam os outros elementos, o *Ar* e a *Água*. Nos dois primeiros casos descritos está presente a divisão clara em três áreas distintas e um discurso gráfico semelhante, com um forte colorido e com elementos gráficos que se conjugam com uma matriz particular e muito característica de Luís Filipe de Abreu. Além disso, são concebidos num formato retangular bem definido, encimando as escadarias de acesso às plataformas de embarque. Concretizam-se em composições em que há consonâncias nas formas, através de transferências de umas figuras para as outras e com superfícies monotonais definidas por linhas retas e por linhas curvas, próximas da circularidade. Mais uma vez, estes aspetos remetem para os já citados oportunismos gráficos inerentes à gramática conceptual da Geometrização Descendente, uma das particularidades plásticas identitárias deste artista. Também, será oportuno sublinhar a clareza e rigor anatómico, na representação da figura humana, muito presente nas suas criações, apesar de uma certa estilização que é claramente assumida.

Os painéis relativos aos elementos *Ar* e *Água* estão inseridos em paredes laterais que acompanham as escadarias, tendo, por isso, um desenvolvimento composicional muito distinto dos anteriormente referidos, ainda que os aspetos da linguagem plástica e da iconografia tenham naturalmente semelhanças.

No painel alusivo ao elemento *Ar* (Figura 51), é apresentada uma sugestão da vida no meio aéreo, através do voo das aves, agrupadas numa “*coroa*”; simbolicamente, representando a dinâmica e a energia do *Ar*, aparecem os cavalos alados.

⁶⁸ Ibidem.



Figura 51 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Ar”, 2009.

A narrativa da composição tem uma leitura da esquerda para a direita e, na zona mais à direita, representando o esforço do Homem para a conquista do meio aéreo, aparece a evocação da tentativa histórica da “Passarola”, de Bartolomeu de Gusmão. A referência mitológica, neste painel, também associada a esse esforço do Homem pela conquista do meio aéreo, configura-se com a representação de Ícaro lançando-se em voo, com as suas asas cor de mel. Perpassando toda a composição, surgem linhas de expressão caligráfica, em tom dourado, que variam de espessura e que vão ondulando, numa insinuação de fluido gasoso levado pelo vento. Todo o painel se configura, essencialmente, à base de tons de azul, com exceção do dourado e da cor de mel das asas de Ícaro.

O painel alusivo ao elemento *Água* (Figura 52), encontra-se noutra escada, do lado oposto à do elemento *Ar*. Apresenta semelhanças com o do *Ar*, em termos de dinâmica de composição e de elementos de narrativa: a “*água caminho ou via; água meio e recurso produtivo*”.



Figura 52 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Água”, 2009.

Do lado esquerdo da composição, aludindo, também, ao esforço humano pela conquista deste meio, são sugeridas embarcações com velas desfraldadas, evocando as navegações pioneiras. Na zona central do painel, é figurada a vida no meio aquático, através de uma coroa de peixes e animais marinhos. Posicionadas à direita da composição, surgem as referências mitológicas, o mito e o mistério do mar, segundo a tradição poética, com os seres marinhos de fantasia, uma sereia e Tritão, com o arpão em forma de tridente. Estas figuras representam a tentação e o encantamento; a partilha de uma pérola surge como simbologia da intimidade e espiritualidade. Em toda a composição surgem formas e linhas ondulantes, no mesmo dourado, em tons verdes e em tons azuis, com características de enrolamentos, transições de cor, com caráter ornamental e conferindo o efeito de agitação e movimento da água, do mar e das suas ondulações. Nesta fusão e agitação das formas, são representadas, ainda, no canto inferior direito, algumas aves marinhas.

Nas composições alusivas às estações do ano, há uma notória diferença, que marca as duas épocas em que foram concebidos os painéis, designadamente, o *Outono* e *Inverno*, da primeira fase, e a *Primavera* e o *Verão*, da segunda. Os aspetos que os diferenciam são essencialmente estilísticos, porque, no que diz respeito à iconografia, as referências são similares. Há, inerente a todo o conjunto, duas narrativas, uma que se prende com atributos relacionados com as épocas do ano, ligadas à natureza e às atividades tradicionais do Homem, e outra, mais romântica e poética, ligada ao tempo de vida do ser humano: na *Primavera*, com a primavera da vida, ligada à juventude e a toda a sua vivacidade característica; o *Verão* com a maturidade; o *Outono* com a calma e serenidade da vida passada; o *Inverno* com a dureza da velhice e o fim da vida⁶⁹.

Ligado a esta narrativa, inerente à passagem da vida, o relato começa com o painel alegórico à *Primavera* (Figura 53), que se apresenta com acentuada intencionalidade poética, como um canto da natureza em florescimento. Pode observar-se, na representação, uma espécie de despertar de sensibilidades que afeta os enleios, harmonia, poesia, a música da renovação. Reforçando esse canto do amor, surge, à direita da composição, um cupido de olhos vendados que atira a seta encantada. Acompanham a ornamentação da composição o mesmo tipo de formas ondulantes, em pigmento dourado.

⁶⁹ Informação recolhida em entrevista não estruturada com Luís Filipe de Abreu.



Figura 53 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Primavera”, 2009.

No painel que diz respeito ao *Verão* (Figura 54) surge, também, um casal, agora de camponeses, nas lides agrícolas características da época estival, com a colheita do trigo, figurada numa meda, o cântaro de barro com a água fresca e, à esquerda da composição, as pombas brancas como símbolo da paz e da tranquilidade. Uma imagem tradicional, bucólica, mas ainda muito viva e significativa na memória coletiva da sociedade, a ceifa. Tudo parece passar-se durante uma pausa refrescante, sob a plenitude solar. Semelhante ao painel da primavera e de certa forma como elemento característico dos painéis realizados em 2009, configuram-se, como ornamento ou elemento decorativo e organizador da composição, as linhas ondulantes em pigmento dourado. Será interessante verificar a fidelidade gráfica imposta na execução do painel, confrontando-o com a maquete que esteve na sua origem (Figura 55).



Figura 54 - Luís Filipe de Abreu, painéis de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Verão”, 2009.



Figura 55 - Luís Filipe de Abreu, maquete para painel de azulejaria do Metropolitan do Saldanha: “Verão”, técnica mista s/ cartão, 50x100 cm, 2007.

No painel que se refere ao *Outono* (Figura 56), mantém-se a figuração do amor, com a representação, novamente, de um casal, agora aparentando estar numa fase mais adiantada ou madura do tempo da vida. Podem, ainda, ser identificadas as alusões às atividades rurais, nessa época do ano, que marca indelevelmente o calendário popular, sobretudo, na ligação aos aspetos mais tradicionais, como da fase de algumas colheitas agrícolas, das vindimas e do fabrico do vinho. O tom avermelhado das cores outonais surge como mais um aspeto caracterizador da época. A composição é feita numa espécie de mandala, com duas figuras nela inscritas, e com formas triangulares a emoldurarem toda a composição, sugerindo raios de um Sol rasante.



Figura 56 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitan do Saldanha: “Outono”, 1996.

Estes painéis, relativos ao *Outono* e ao *Inverno*, fazem parte da primeira fase de conceção dos painéis, em 1996, sendo que as opções conceptuais e estilísticas são bastante diversas das de 2009. Não existem, por exemplo, as linhas ondulantes, anteriormente referidas,

sendo, as conceções aspéticas da figuração e da composição, diferentes. As duas primeiras composições descritas, que fazem parte da segunda fase (2009), desenvolvem-se ao longo do formato retangular do painel e têm uma figuração mais depurada e gráfica. Nestas duas, concebidas anteriormente, a composição tem o formato a tender para a circularidade e a figuração é mais expressionista e, até, naturalista.

No painel que ilustra o *Inverno* (Figura 57), pode ser observada a ideia da *involução*⁷⁰ da velhice, da frieza e escurecimento do tempo. Já não está presente um casal, mas, sim, um personagem idoso e solitário, segurando uma lamparina que mal ilumina a escuridão. As cores frias e a representação das árvores despidas reforçam toda a melancolia implícita neste relato. A composição, à semelhança da que se refere ao *Outono*, propaga-se a partir de uma composição circular, mas as formas angulosas, que se desenvolvem no seu interior, pretendem mostrar a agudeza do frio, a aspereza dos ramos secos e a tristeza dos dias mais escuros e curtos⁷¹.



Figura 57 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metroropolitano do Saldanha: “Inverno”, 1996.

Mantendo o fio condutor de *Homem, Lugar e Tempo*, surgem os painéis respeitantes às horas, nomeadamente, *Dia* e *Noite*. No respeitante ao *Dia* (Figura 58), está ilustrado o

⁷⁰ Extraído de Abreu, Luís Filipe de (2009), *Metroropolitano / Estação Saldanha I - Tópicos Sobre a Temática dos Painéis De Azulejos*.

⁷¹ Segundo Domingos Lucas, “poucas serão as cenas da mitologia das *Metamorfoses* que não hajam sido traduzidas em pintura ou em escultura, como poucos serão os grandes museus do Mundo onde se não se sintam a presença de Ovídio. O desenho das Estações do Ano, na estação do Metroropolitano do Saldanha, conscientemente ou não, é a reprodução dos versos 27-30 do Livro II das *Metamorfoses*:
Revestido de purpúrea veste, Febo estava sentado num trono com o brilho de puras esmeraldas. À direita e à esquerda, de pé, estavam o Dia, o Mês, o Ano, os Séculos e, colocadas a intervalos iguais, as Horas, e a nova Primavera cingida com uma coroa de flores. O Verão estava nu e ostentava uma grinalda de espigas. Estava o Outono manchado de pisar as uvas e o gélido Inverno de brancos cabelos desgrenhados.”

fulgor do dia claro, o canto da alvorada e a partida para a viagem da vida. Esta representação faz parte da primeira fase de conceção e, como tal, a expressão tem um cariz mais naturalista, com um desenho em que a gestualidade da pincelada é preponderante; revela-se na aparente espontaneidade e, também, na subtileza e simplicidade do desenho. Apresenta uma expressão e figuração claras, concebidas com muito poucas, mas certas marcas gráficas. Pode considerar-se haver uma narrativa circunstancial da esquerda para a direita, com o galo à esquerda, a anunciar a alvorada e a inclinação da figura feminina para a frente, na direção de umas embarcações, que simbolizam a partida para o dia e, no fundo, para a vida.



Figura 58 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Dia”, 1996.

No painel sobre a *Noite* (Figura 59), que faz parte do conjunto datado de 2009, aparece, à esquerda da composição, a representação de uma coruja, “*animal lúcido das horas noturnas*”⁷². Esta obra configura-se com a conjugação de representações de ideias relativas ao sono e ao sonho, remetendo para a alusão mitológica de Hipnos, o deus do sono, na mitologia grega. Contrariamente ao painel do *Dia*, a embarcação está varada, não faz viagem. Toda a ambiência da composição desenvolve-se num espaço “*luarento e silencioso*”⁷³, as figuras estão reclinadas, com as cabeças apoiadas nas mãos, reforçando essa toada de sonolência. Plasticamente, a composição diverge da anterior, à semelhança dos outros casos referidos, que datam desta segunda fase. Apresenta-se com o aspeto mais estilizado e gráfico: em vez das nuances da pincelada gestual e expressiva, as formas são

⁷² Extraído de Abreu, Luís Filipe de (2009), *Metropolitano / Estação Saldanha I - Tópicos Sobre a Temática dos Painéis De Azulejos*.

⁷³ *Ibidem*.

desenhadas através de planos de cor, cheios e pontilhados, que provocam gradações tonais e modelações. À Semelhança dos outros painéis desta segunda fase, toda a conceção da composição é agrupada a partir de sobreposições de formas ondulantes, em S, com pigmento dourado e outras tonalidades, desenvolvendo-se num emaranhado sinuoso, que reforça o inebriar da sonolência.



Figura 59 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Noite”, 2009.

Noutra das temáticas refletida na ideia geral de *Homem, Lugar e Tempo* estão os momentos da viagem, nomeadamente a *Partida*, a *Espera* e o *Encontro*.

No painel em que está figurado o momento da *Partida* (Figura 60), a representação deste momento assenta na separação entre quem fica e quem parte e na nostalgia do *afastamento inevitável*. Esse afastamento é reforçado pela ação das duas figuras de crianças, que, como dois querubins, parecem querer apressar a separação, empurrando os protagonistas da cena. Estes, à distância, lançam um beijo que parece ser levado por uma espécie de serpentina que esvoaça da mão de um, até à mão do outro, quebrando-se a meio, simbolizando, assim, a separação. O personagem que parte parece levar consigo, na outra mão, que está na direção da partida, um pedaço dessa tal serpentina.



Figura 60 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Partida”, 1996.

Todo o enredo apresenta-se configurado com grande síntese, destacando-se, entre outros aspetos, o desenho central das crianças. As pernas da criança, no último plano, são concebidas num só gesto de grande precisão e subtileza, em oposição às pernas da outra criança, que emergem do preenchimento dos espaços negativos, concebidos com mancha plana. Aliás, estas figuras das crianças caracterizam-se pelo desenho fluido, diluído ou vago e, simultaneamente, claro e preciso, sobretudo, nos aspetos de rigor anatómico, demonstrado pelo recorrente uso do desenho das mãos e pés, nas criações de Luís Filipe de Abreu (Figura 61).



Figura 61 - Luís Filipe de Abreu, detalhe do painel de azulejaria do Metropolitan do Saldanha, “Partida”, 1996.

Em oposição ao desenho naturalista e figurativo das extremidades anatómicas e dos rostos das personagens, destaca-se a representação dos corpos e drapeados das figuras principais, com um cariz fortemente geometrizado e abstrato, sem deixar de ser objetivo, quando observado no seu todo. Manchas largas e geometrizadas, quase em forma de triângulo ou de retângulo, no caso do personagem masculino, e formas sinuosas e esboroados, no caso feminino. É oportuno referir que, na personagem feminina, foi notado um erro na colocação de um azulejo. Neste tipo de expressão plástica é frequente que alguns azulejos se quebrem acidentalmente, originando, por vezes, erros na sua reposição. Assim, tirando partido de meios informáticos, foi possível reconfigurar a posição do azulejo, numa imagem virtual do painel que se apresenta de seguida (Figura 62).

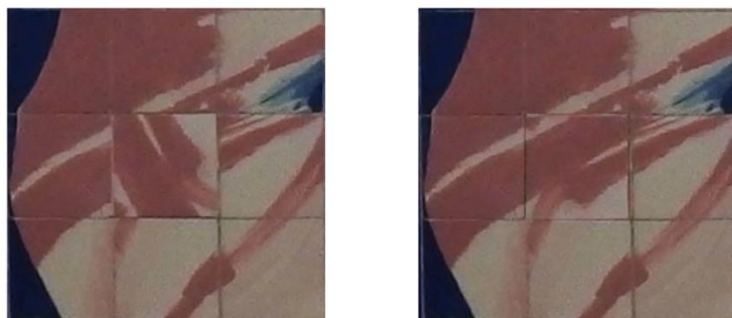


Figura 62 - Detalhe de erro e simulação de correção no painel de azulejaria do Metropolitan do Saldanha, “Partida”, 1996.

Na representação de *Os Momentos da Viagem – Espera* (Figura 63), que se insere no conjunto realizado em 2009, está figurado o “*inexorável curso do tempo desde esperançoso a exasperante*”. As figuras estão em poses fortuitas, alguém interrompe a leitura de um livro, para pensar, “*vêu de melancolia*”, outra tira pétalas de um malmequer, “*razão da dúvida, muito pouco nada*”⁷⁴...

Ornamentando, quase como uma moldura, estão formas em arco, sendo uma delas, em tom rosa, o arco do tempo; representando a demora ou sequência do tempo, aparecem três ampulhetas, em três distintos momentos: cheia, meio cheia e vazia.



Figura 63 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitan do Saldanha: “Espera”, 2009.

Este conjunto apresenta-se com a aparência mais gráfica, sendo notórias algumas das recorrentes características conceptuais deste artista, designadamente, os geometrismos e os oportunismos gráficos concebidos através de concordâncias entre as formas e as suas configurações. Novamente, destaca-se a clareza e a sutileza da representação anatómica, especialmente das extremidades.

⁷⁴ Idem.

O terceiro painel alusivo a *Os Momentos da Viagem — Encontro* (Figura 64) faz parte do conjunto executado em 2009.

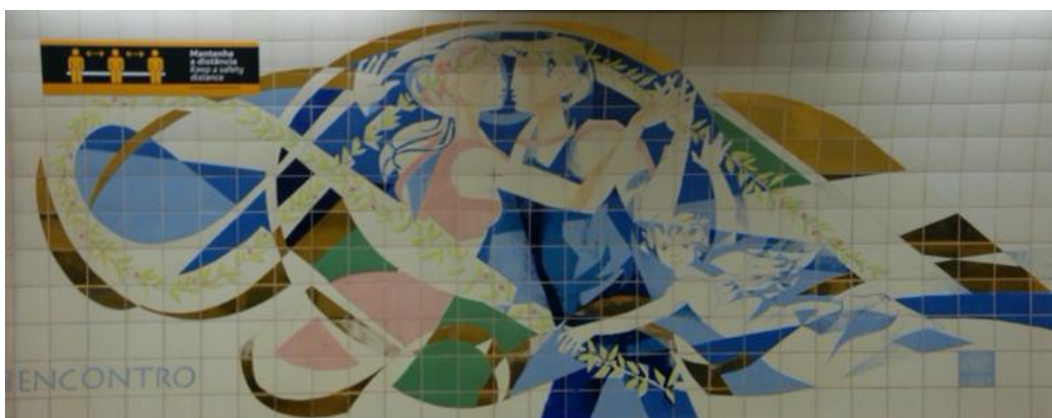


Figura 64 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Encontro”, 2009.

Está representada a felicidade da “*reunião esperada*” com ansiedade: laço de estreitamento amável e benévolo. Aqui, as formas ornamentais que envolvem a composição, em vez de serem arcos, são laços e, um deles é sugerido como uma grinalda. Os *Cinco Sentidos* são outra temática inserida neste conjunto de *Homem, Lugar e Tempo*, designadamente, *Ouvido, Olfato, Tacto, Visão, Paladar*.

Na representação relativa ao *Ouvido* está inerente a fruição da sonoridade que implica emissão e receção. O personagem masculino, à direita da composição, toca um instrumento de sopro, algum tipo de trombeta, e a personagem feminina, à esquerda, escuta o som, forçando a colocação da orelha para escutar melhor; faz, simultaneamente, um sinal de silêncio à criança, que está ao seu lado e que parece ensaiar um bater de palmas – “*Que o ruído não perturbe a fruição da mensagem harmoniosa*”⁷⁵. Uma linha branca vertical faz a separação entre a emissão e a difusão do som, que é enunciada por formas ondulantes que se entrecruzam, com mudanças de tom, criando ritmos plásticos, parecendo-se com as típicas representações de ondas sonoras, concebidas em dourado e em tons de azul. As mãos, mais uma vez, desempenham um papel narrativo e simbólico em toda a cena.

⁷⁵ Idem.



Figura 65 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Ouvido”, 2009.

Na composição alusiva ao *Olfato* (Figura 66), que também se inclui no conjunto mais recente, são visíveis os mesmos processos narrativos adaptados ao novo tema. Em vez de ondas de som que se propagam sinuosamente, neste caso, as formas representam o emanar de aromas.



Figura 66 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Olfacto”, 2009.

Refere-se à natural capacidade de o Homem discriminar dados da natureza pelos aromas e ao génio “criador de estimulação”, a alquimia sensível dos perfumes.

Neste painel, também, foi detetado um erro na colocação de um azulejo, precisamente na garrafa que verte perfume, na figura mais à direita. Novamente, recorrendo a meios informáticos de tratamento de imagem, foi possível simular a correção que se apresenta na figura 67.



Figura 67 - Detalhe de erro e simulação de correção no painel de azulejaria do Metropolitan do Saldanha, “Olfacto”, 1996.

A composição que ilustra o *Tacto* reflete a ideia do conhecimento e experiência da “*imagem háptica*”, no espaço da invisualidade. A figura principal está de olhos vendados, com a face ligeiramente inclinada para cima, e as mãos, com as palmas abertas, parecem tentar adivinhar o que estão a tocar (Figura 68).



Figura 68 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitan do Saldanha: “Tacto”, 1996.

De uma forma semelhante à serpentina avermelhada do painel respeitante à *Partida*, aqui, uma faixa estreita e flexível, em tom amarelo, circunda toda a composição, passando de uma mão para a outra e servindo, também, de venda que tapa os olhos. Um ser alado, à esquerda, repete a configuração de um querubim que, com os olhos abertos, toca numa das mãos da figura principal. O estilo do desenho reflete a família dos painéis da primeira fase, ou seja, com o desenho fluido, de pincelada larga e gestual, em que apenas os detalhes anatómicos aparentam um maior naturalismo na figuração.



Figura 69 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Paladar”, 1996.

A “*experimentação dos sabores e a combinação criativa dos paladares*”⁷⁶ é o enunciado narrativo do painel relativo ao *Paladar* (Figura 69). Esta composição, também da primeira fase, tem características plásticas semelhantes à descrita anteriormente. Mostra duas figuras que parecem partilhar as sensações gustativas de frutos e de vinho, enquanto, em segundo plano, uma criança, com aparência angelical, saboreia um bago de uva. Nesta composição o olhar dos personagens é, igualmente, relevante na explanação da ideia: o personagem masculino tem o olhar dirigido para o copo de vinho e a figura feminina olha para o companheiro, enquanto leva um fruto à boca. O querubim parece estar a comer, com vagar e com prazer, olhando para o infinito.

A figuração da *Visão* data de 2009 e tem, por isso, características de representação semelhantes aos painéis desta segunda fase (Figura 70). Apresenta-se com os dourados e as formas abstratas que ligam e ornamentam a composição. Nesta representação, aparecem três figuras e está inerente a ideia de “*Luz, Imagem e Percepção*”⁷⁷, ou seja, a configuração dos agentes que fazem parte da visão: a estimulação sensorial e o conhecimento inteligente. Toda esta composição é concebida com um forte colorido e a figuração tende para uma simplificação geometrizada.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Idem.



Figura 70 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Visão”, 2009.

A figura feminina, que se encontra à direita, é idealizada pela figura reclinada à esquerda, através da imagem que aparece no espelho, ao centro. Essa é a descodificação sensorial, a ideia ou percepção individual do que é visto.

Por fim, as composições acerca de *O Pensamento e a Ação – Saber e Fazer* são dois painéis que ladeiam os painéis do *Fogo* e da *Terra*, respetivamente. Fazem, também, parte do conjunto realizado em 2009 e ambos têm um formato retangular bastante alongado, por inerência do espaço que lhes foi atribuído.

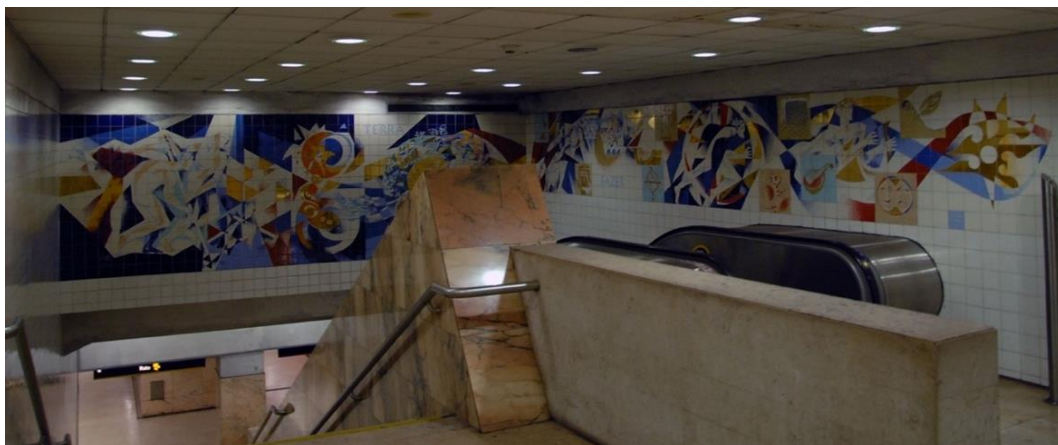


Figura 71 - Vista panorâmica da escada de acesso à plataforma, com os painéis "Terra" e "Fazer", 2009.

O *Saber* é uma interpretação de várias capacidades inerentes ao conhecimento humano e à vontade incessante de obter respostas (Figura 72). Essa ideia parte da presença simbólica de uma esfinge, aqui numa alusão à mitologia grega: a esfinge que vai propondo os enigmas a quem se depara com ela. Perante a infinita grandeza do cosmos, à direita da composição e por antítese, a descodificação microscópica do genoma humano, o ADN. É a representação da vontade humana de obter respostas, encontrando conhecimento e sobre

ele refletindo e construindo hipóteses. Um dodecaedro regular, sólido platónico, com seis faces visíveis, estabelece uma ligação com a regra de ouro, numa alusão à perfeição da natureza e ao conhecimento humano.



Figura 72 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Saber”, 2009.

São apresentadas em vários quadrados, que se destacam na composição, diversas formas que aludem à diversificação do Saber: Pensamento, Palavra, Número (“números triangulares; a Tetractis de Pitágoras, o número dez”). A matemática infere o conceito de número e de pensamento abstrato⁷⁸.

Do lado esquerdo, um Sol é fonte de energia e dinâmica; inerente à ideia de Universo, surge o “*Círculo-esfera*” do cosmos e do céu, com as trajetórias dos planetas, que se repetem em ciclos, contendo, subjacente, a ideia de estarem estruturados matematicamente - o infinito cósmico, céus, astros, estrelas. A vontade do Homem na procura do desenvolvimento e aprofundamento constantes, conquista permanente, “*fronteiras sempre dilatadas na busca dos Saberes para a Vida*”⁷⁹. Ainda, nessa zona, à esquerda, no painel, num dos quadrados, aparece uma estrutura atômica numa referência à matéria que se organiza e que pressupõe tempo. Tempo esse que é destacado, noutro quadrado, com uma ampulheta que indica a passagem do tempo, o tempo das coisas que acontecem. Surgem, noutros desses quadrados que se destacam, uma série de referências ao mundo concreto, real e terreno: um telescópio, um microscópio, uma esfera armilar, um templo clássico (arquitetura), um livro (conhecimento pela palavra), continuidade e retorno da vida, com uma víbora que morde a própria cauda, um balão de química, novamente uma víbora com uma taça aludindo à medicina e à farmácia e ao binómio cura e veneno⁸⁰.

O painel que se foca no *Fazer* apresenta uma organização composicional semelhante ao Saber (Figura 73). Também aparecem assuntos destacados em quadrados e, agora, no lado

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

oposto, melhor dizendo, à direita, o mesmo Sol, desenhado como uma espécie de roda dentada flamejante, representando a fonte de energia primordial. Para os enigmas do Saber são dadas as respostas coisificadas do Pensamento: a “*Arte, a Harmonia, a Comunicação, a Acção*”⁸¹ e o inerente esforço criativo para a transformação. Fazer o não criado: acrescentar criação (contra e além da Natureza). Ao centro, a figura que mostra o esforço físico de mover coisas, de transformar o espaço. Na zona à direita, a capacidade da criação artística do Homem, que faz a apologia da música. Reforçando essa ideia da criação artística surgem, com os destaques apresentados em quadrados, figurações várias, desde instrumentos musicais (alaúde), mecanismos (engrenagens mecânicas), dispositivos de produção de imagem (a televisão e o circuito integrado dos primitivos televisores), a capacidade de expressão de emoções no teatro (rosto contente e rosto triste) e a literatura (fólio e pena).



Figura 73 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Fazer”, 2009

Do lado esquerdo do painel são figuradas, ainda, outras importantes capacidades do “*fazer humano*”, como o “*edificar cidade, construir ponte, fabricar nave*”. Promover “*trânsito e evolução*”: embarcação com a sua vela latina que permite outro domínio da navegação, o balão a vapor de Denis Papin e a descoberta da eletricidade. O objeto criado, “*material e instrumento*” da própria criação. Conceber “*Arte*”, inventar “*imagem*”, “*figuração e expressão*” são ideias definidas com o conjunto, mais à esquerda, em que um personagem representa, desenhando, outra figura ou, ainda, a transfiguração das folhas de acanto integradas num capitel; por fim, uma prensa de impressão. Este relato ilustrado, subordinado ao tema *Fazer*, tem implícito, essencialmente, duas ideias que se conformam em duas capacidades essenciais que diferenciam o Homem na sua civilidade, a “*Técnica e a Poesia*”⁸².

⁸¹ Extraído de Abreu, Luís Filipe de (2009), *Metropolitano / Estação Saldanha I - Tópicos Sobre a Temática dos Painéis De Azulejos*.

⁸² Segundo Adriana Veríssimo Serrão (2013), “*Arte (technè) reúne a ideia de produção (poièsis) – actividade que traz à existência algo que antes não existia – e, na diferença do surgir contingente (por acaso), é actividade regulada por preceitos e regras*” (p. 90).

Este conjunto dos vinte e dois painéis, independentemente das duas fases de conceptualização e das suas naturezas plasticamente diferentes, tem inerente uma característica, que particulariza profundamente as criações de Luís Filipe de Abreu: a existência de uma narrativa, mais ou menos explícita, associada ao sentido de cada assunto, seja através de simbologias mitológicas ou outras formas de representar ideias, conceitos ou, simplesmente, “*coisas*”. Assim, neste caso, traduz-se numa espécie de viagem ou percurso de diálogos e descobertas à luz do tema “*Homem, Lugar e Tempo*”. Com um carácter semelhante, na abordagem, ao tema genérico proposto, outros dois painéis de azulejaria, também, existentes em locais públicos, são relevantes para esta análise. O painel do átrio de entrada do Hospital Dr. José Maria Grande, em Portalegre, e o da Praça 5 de Outubro, em Torres Novas. Sobre este último, devem ser destacadas algumas premissas, designadamente, o facto de esta iniciativa ter surgido por convite da Câmara Municipal de Torres Novas, com a condição de ser um artista natural desta cidade a realizar a obra. O propósito foi a comemoração dos oitocentos anos do Foral de Torres Novas (1190/1990), embora o painel só tenha sido inaugurado a 7 de julho de 1991 (Figura 76). Alguns anos antes, Luís Filipe de Abreu havia aceitado prontamente o convite e, segundo o próprio, com muita satisfação, impondo apenas a condição de não receber qualquer remuneração pela conceção da obra⁸³. Quanto ao tema, foi-lhe comunicado que ficaria ao critério do artista. Assim, a partir de uma mancha irregular, abrangendo grande parte da parede disponível, aparece na parte superior o parapeito do castelo com as respetivas ameias. De referir que, na zona mais à esquerda deste motivo, existe um erro na colocação dos azulejos que se apresenta corrigido através de simulação digital (figura 74). Curiosamente é um erro que passa despercebido e até se aceita, eventualmente, devido às características da linguagem “geometrizante”.

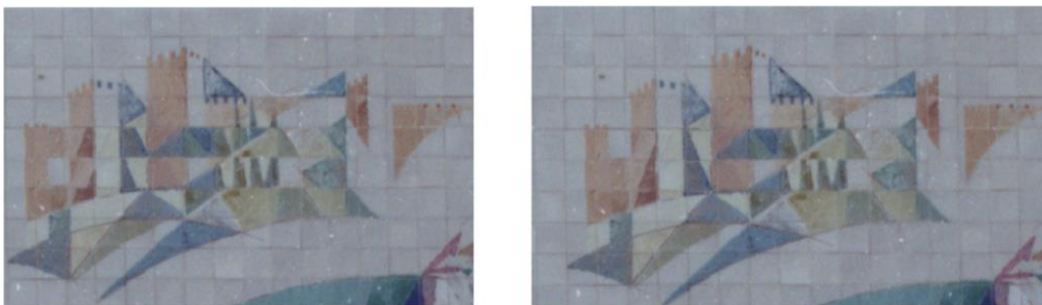


Figura 74 - Detalhe de erro e simulação de correção no painel da Praça 5 de Outubro em Torres Novas, 1991.

⁸³ Jornal “*O Almonda*” 12 de julho 2020.

A composição temática desenvolve-se com uma figuração de grupos evocativos de atividades tradicionais e características da região, significativas da sua riqueza laboral, com os trabalhos agrícolas (cereais e frutos secos) e industriais (tecelagem, construção, projeto de construção e indústria metalúrgica). Mais à esquerda, surge a interpretação do “*personagem principal, o rio Almonda, querido dos torrejanos, força energética, recurso produtivo e elemento fundador de ambiente e lazer.*”⁸⁴ Ilustrando este lazer, promovido pelo rio, aparece um grupo de três figuras, numa pequena embarcação, em que o próprio autor se autorretratou, tocando guitarra, acompanhado pela mulher, com um livro na mão, e por uma criança com uma cana de pesca. Nesta interpretação bucólica e onírica do rio Almonda, aparecem, também, os salgueiros-chorões, a nora e, de modo muito discreto, a homenagem a seus pais, que surgem retratados segurando uma planta com raiz, simbolizando as suas próprias raízes (Figura 75).

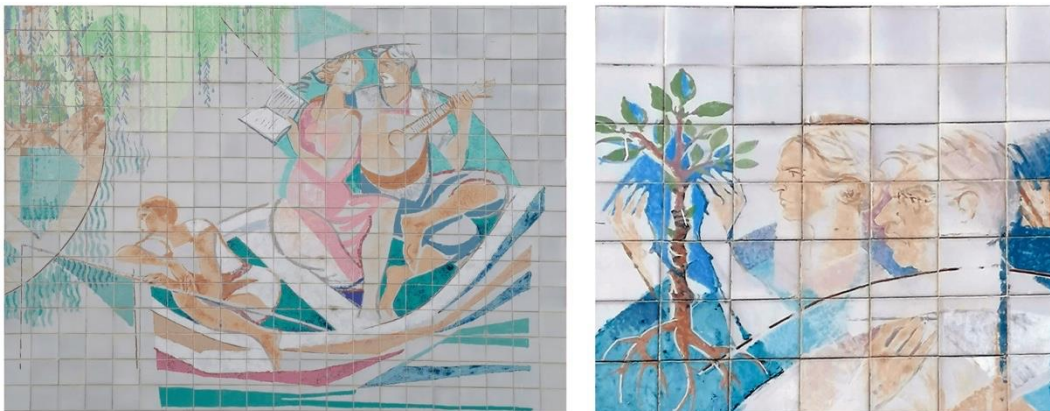


Figura 75 - Luís Filipe de Abreu, dois detalhes do painel de azulejaria comemorativo do “VIII centenário do Foral de Torres Novas”, 1991.



Figura 76 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria comemorativo do “VIII centenário do Foral de Torres Novas”, 1991.

⁸⁴ Citação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

A outra composição cerâmica referida, presente no Hospital Dr. José Maria Grande, em Portalegre, intitulada “Saúde”, foi criada em 1973 e tem representada uma alegoria às virtudes do trabalho hospitalar (Figura 77).



Figura 77 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Hospital Dr. José Maria Grande, em Portalegre, “Saúde” 240x850 cm, 1974.

Simbolizando a ajuda e a solidariedade, surge um grupo de figuras que amparam um doente a recuperar da doença. A doença é representada pela figura de um “monstro” que é vencido com uma lança. Mais à direita, emerge uma figura feminina, com uma criança ao colo, fundida com o tronco de uma árvore, árvore da vida, representando a maternidade. Ainda mais à direita, duas figuras abraçadas aludem aos laços humanos e, no fundo, à razão de ser destas instituições.



Figura 78 - Luís Filipe de Abreu, maquete para painel de azulejaria do Hospital Dr. José Maria Grande, em Portalegre, “Saúde” guache s/cartão, 70x170 cm, 1973.

Ressaltam de todos estes conjuntos cerâmicos as interpretações alegóricas e figuradas, sempre com o sentido poético peculiar deste artista, ligando realidades com mitologias e iconografias do presente e do passado.

Narrativa e Iconografia na Filatelia

O selo tem a particularidade de refletir, nas suas edições, eventos, efemérides, comemorações e homenagens que, de certa forma, contam ou acompanham a história das sociedades⁸⁵. Nesse âmbito, Luís Filipe de Abreu desenhou mais de uma centena de selos, para os Correios de Portugal. Essa atividade foi constante ao longo de cerca de três décadas.

É importante referir que os serviços de Filatelia dos CTT sempre tiveram ao seu serviço consultores artísticos e, em alguns casos, o rigor sobre determinados assuntos é submetido a supervisão. Mas, importa, também, referir que uma das suas características ou indicações, sobretudo até à década de noventa do século XX, era uma certa rejeição do uso da fotografia e, por conseguinte, a aposta clara nas criações artísticas dos seus colaboradores. Pode ler-se, numa publicação de 1973, designadamente, na revista trimestral *Selos & Moedas da Secção Filatélica e Numismática do Clube dos Galitos*, um comentário alusivo a essa ideia:

Acontecimento de alta transcendência nas relações entre os dois países, os CTT honram-se em comemorar, com uma emissão de selos, a visita do Presidente da República Federativa do Brasil a Portugal...”

O NOSSO COMENTÁRIO: Somos decididamente — por temperamento e por uma noção do sentido estético que poderá não ser a melhor, mas é nossa — contra os “selos fotografia”, a menos que estas revelem alguma arte — a do fotógrafo, não do desenhador porque este, quando o há, limita-se, regra geral a copiar a fotografia... E quando tais “selos fotografia” são “selos retrato” e em que, para mais, as personalidades retratadas nos aparecem “decapitadas” — que passe a irreverência — a nossa aversão a tais “vinhetas” redobra, quer por o selo se converter numa “chapola-medalhão” quer por acarretar consigo um conceito de culto da personalidade a que, possivelmente, somos arredios...

Somos fundamentalmente contra estes selos porquanto a sua feitura exclui, de imediato, qualquer veleidade criadora do artista que os executa: é-lhe negada qualquer interpretação pessoal do motivo proposto, qualquer manifestação do seu senso artístico. O modelo é-lhe dado inteiramente acabado e há que reproduzi-lo, tal qual,

⁸⁵ O termo selo deriva do latim *sigillum*, diminutivo de *signum*, que significa marca ou sinal. O atual sistema de selos foi proposto pelo inglês Rowland Hill, em 1837, e consistia num comprovativo, em papel de pequenas dimensões, com o valor do serviço postal. Tal como acontece hoje, uma camada de cola no verso permitia fixar o selo na correspondência ou nas encomendas postais. Os primeiros selos portugueses foram emitidos em 1853, com a efígie da Rainha D. Maria II, à semelhança do “Penny Black”, o primeiro selo postal emitido em Inglaterra.

confinando-se o artista unicamente à beleza ou fealdade da personalidade retratada. E por isso é que, para além do interesse político — que em Filatelia não conta para nada — consideramos esta série sem qualquer outro interesse.
(Cit. Falcão, 1973. p. 52)

Para descrição e análise, neste estudo, foram escolhidos alguns exemplares cuja singularidade importa realçar; a problemática do desenho esteve mais uma vez presente no critério da escolha. O primeiro conjunto de quatro exemplares, que teve oportunidade de conceber, foi para uma edição de 1967, a propósito da inauguração do novo estaleiro naval de Lisboa (Lisnave). Conhecendo a obra de Luís Filipe de Abreu, Mestre Jaime Martins Barata, que, na época, mantinha estreita colaboração com os CTT - Correios e Telégrafos de Portugal, como Diretor Artístico, convidou-o para este primeiro trabalho. Sendo os primeiros selos que criou, não são dos exemplares mais ricos iconograficamente, mas são indicadores da sua tendência para a representação do real e são, também, bons exemplos da sua capacidade de imaginar e conceber o selo comemorativo.



Figura 79 - Luís Filipe de Abreu, selos comemorativos da inauguração do Estaleiro Naval de Lisboa, 1967

São apresentados dois selos distintos, que se duplicam (Figura 79), formando dois pares com cores de impressão diferentes. Num caso, o desenho do selo configura-se com uma vista global do estaleiro, através de uma representação em perspetiva aérea, com um certo cariz de desenho de arquitetura. O outro exemplar reúne duas imagens distintas: a mais à esquerda, ilustra a localização exata, em Lisboa, do referido estaleiro, numa representação de carácter cartográfico; a segunda imagem já tem inerente alguma particularidade de

índole descritiva, com o alçado da proa de um navio, dividido ao meio, em que, numa metade, está representada, com expressão realista, a degradação natural do navio, provocada pela corrosão marítima; na segunda metade, a representação do navio expressa-se com uma caracterização esquemática, com cariz de desenho técnico, designadamente com sucessivas linhas de corte, ilustrando o conhecimento técnico de reparações e construção naval. Há, portanto, aqui, claramente um sinal dessa tendência para uma narrativa que, neste caso, se processa através de uma espécie de representação sequencial, no sentido em que há duas imagens, acerca do mesmo assunto, que se complementam.

É natural que a imagem num qualquer selo denuncie informação acerca do tema que é apresentado e que todos os criadores de selos o façam. O que particulariza o desenho dos selos realizados por Luís Filipe de Abreu, que se pretende destacar, é o emprego das narrativas que usualmente cria. Tirando proveito de ligações de temas e, por vezes, através de invenções de novas formas, que resultam de fusões, ilustra ou caracteriza motivos concretos. Têm, frequentemente, referências iconográficas precisas e objetivas, embora, por vezes, através de alegorias criadas com origem na sua imaginação criadora, assumindo uma identidade própria.



Figura 80 - Luís Filipe de Abreu, selos comemorativos do vigésimo aniversário da Organização Mundial da Saúde, 1968.

Nos selos que assinalam o vigésimo aniversário da Organização Mundial da Saúde, datados de 1968 (Figura 80), a ilustração é caracterizada por esse tipo de alegoria fantasiada, através da representação de um homem em luta ou a matar uma espécie de dragão, figura monstruosa, que configura a luta contra a malignidade das doenças. Sobre a cauda dessa figura alegórica, coloca o logótipo desta agência de saúde, subordinada à Organização das Nações Unidas.



Figura 81 - Luís Filipe de Abreu, selos alusivos à Protecção da Natureza, 1968

Nos selos sobre a Protecção da Natureza, o foco de três das composições alude aos meios principais da Natureza, Terra, Água e Ar e, o quarto exemplar, à convivência sustentada do Homem com a natureza (Figura 81).

O bloco, constituído por seis selos, que assinala o centésimo aniversário da União Postal Universal – UPU, editado em 1974 (Figura 82), tem representado como elemento central da narrativa o envio, pelo remetente, e a receção de uma carta, pelo endereçado.



Figura 82 - Luís Filipe de Abreu, selos comemorativos do centésimo aniversário da União Postal Universal – UPU, 1974.

Há uma simbologia, muito simples e clara, implícita nestes dois exemplares. No que alude ao remetente, temos uma mão que envia a carta, distinguindo-se a ação pelo facto do envelope ter o lado do verso com selo visível. Outros envelopes aparecem numa

disposição que afunila da direita para a esquerda, figurando o envio da correspondência. No selo do lado oposto do bloco está a ilustração do endereçado a receber a carta na mão, agora desenhando o lado da frente do envelope, com o fecho inviolado, como ilustram as marcas de lacre. Aqui, os outros envelopes, em vez de se afunilarem, dispersam-se, significando a distribuição por todo o mundo. Aliás, esta representação do mundo está concretizada com a representação esquemática do globo terrestre, através dos seus meridianos e paralelos que perpassam todos os seis selos do bloco. Cria-se, assim, uma ligação gráfica que é reforçada pelos envelopes, que saem de uma mão para outra, dispersando-se pelos outros quatro exemplares. Em cada um destes quatro exemplares, estão representados os meios de transporte de curto e longo curso usados no envio postal. Assim, no selo do canto superior esquerdo aparece uma furgoneta de cor vermelha, cor frequentemente usada na maioria das distribuidoras postais, e, sobreposto, um carteiro montado num cavalo com a sua típica trombeta, que anuncia a sua passagem. No selo ligado a este, do outro lado do conjunto, está o enunciar do transporte aéreo, com um pombo correio e um avião. Na terceira linha do bloco, estão representados os meios marítimos e ferroviários, respetivamente. Em todos aparece numa representação, fazendo lembrar um carimbo, as iniciais UPU, legendando a comemoração que se assinala com a data de fundação, em 1874, e a data do centenário, que é 1974.

A propósito deste bloco filatélico, convém ainda destacar uma outra característica notória das criações de Luís Filipe de Abreu, que se inicia nesta série e que é a inclusão de um contínuo gráfico: elementos gráficos de composição que passam de uns exemplares para outros. Neste caso, isso acontece com a representação esquemática do globo terrestre e com os envelopes que passam de uns selos para os outros. Esta questão está bem patente nos selos que realizou seguidamente, para uma edição de 1975, que assinalam o primeiro aniversário do “Movimento de 25 de Abril de 1974” (Figura 83), através de uma forma sinuosa, fazendo lembrar uma bandeira ondulando com o vento. No primeiro selo, uma pomba e mãos erguidas aludem às novas forças políticas; no segundo selo uma pomba glorifica a bandeira nacional, com uma coroa de louros; no terceiro, as mãos configuram-se com as palmas abertas, como se soltassem a pomba, numa alusão aos valores da liberdade.



Figura 83 - Luís Filipe de Abreu, selos comemorativos do Primeiro Aniversário do Movimento de 25 de Abril de 1974, 1975.

Destaca-se, também, neste conjunto, a fonte caligráfica concebida por Luís Filipe de Abreu, com carácter de escrita manual, em maiúsculas, inspirada nos escritos de parede, que nessa época se tornaram muito frequentes nas paredes do país⁸⁶. Essa fonte caligráfica foi recorrentemente usada pelo seu autor, concretamente numa medalha que retrata Luís de Camões, realizada em 2019, para as coleções PHILAE (Figura 171).

Noutro conjunto, que comemora o “XXX Aniversário da ONU” (Figura 107), a continuidade gráfica é estabelecida através de faixas horizontais, que passam de uns selos para os outros. Aqui, a narrativa reflete os valores proclamados por esta organização, que estão descritos mais adiante, que apontam para uma temática formal muito relevante na expressão artística deste autor, focada na importância do desenho das mãos.

Nesta área de criação, especificamente a filatelia, o desenho tem inerente a necessidade de clareza e de capacidade de síntese, porque implica a ilustração e leitura de um tema no espaço reduzido de um selo. Luís Filipe de Abreu concebeu as maquetes para estes exemplares recorrendo a escalas muito superiores, como é característico das suas conceptualizações. Na sua maioria correspondem a pranchas com setenta por cinquenta centímetros. No entanto, a previsão da leitura em pequenas dimensões foi sempre tida em conta. Nos mais de cem selos que concebeu, está sempre presente uma verdade acerca dos assuntos, que se concretiza em narrativas, na inclusão de iconografia ou, simplesmente, no rigor do desenho, como são os casos das flores da Madeira ou das raças equestres portuguesas, que têm cariz de ilustração científica. Também, a criatividade inventiva aparece em alguns dos retratos dos navegadores, para os quais não havia nenhuma referência de imagem. Estes dois conjuntos, as flores da Madeira e os navegadores e outros vultos ligados aos descobrimentos portugueses formam conjuntos

⁸⁶ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

que foram editados em diferentes anos: são, respetivamente, doze selos com a florística madeirense, editados em grupos de quatro, de 1981 a 1983; dezasseis selos são dedicados aos descobridores e navegadores, também editados em grupos de quatro, em anos consecutivos, entre 1990 e 1993. Muito haveria para dizer acerca de tantos outros exemplares filatélicos, destacando-se, aqui, apenas alguns. Por exemplo, os que marcam os duzentos anos do Teatro Nacional de São Carlos, editados em 1993: são quatro, com os retratos de quatro compositores de ópera, nomeadamente Mozart, Rossini, Verdi e Wagner, estando presentes, em cada um deles, figurações concebidas como ícones emblemáticos de óperas célebres, respetivamente, a Flauta Mágica, o Barbeiro de Sevilha, o Rigoletto e Tristão e Isolda (Figura 84). Nestes selos, também, está presente o *lettering*, com carácter de logótipo, criado para os programas dos espetáculos deste teatro, que se caracteriza pela disposição das letras, com formas entrelaçadas, sobrepostas sobre as cinco linhas de uma pauta de música, ao gosto da arte caligráfica manual.



Figura 84 - Luís Filipe de Abreu, selos comemorativos dos duzentos anos do Teatro Nacional de São Carlos, 1993.

Importa destacar algumas destas iconografias usadas, que têm significado preciso e rigoroso e que podem, muitas vezes, passar despercebidas. A figuração de um estere⁸⁷, num dos quatro selos publicados em 1977, alusivos aos “Recursos Naturais Florestais”, é elucidativo desse rigor (exemplar em baixo, à esquerda, na Figura 85).

⁸⁷ O estere é uma unidade de medida de volume, para madeira ou lenha, equivalente a um metro cúbico.



Figura 85 - Luís Filipe de Abreu, selos alusivos aos Recursos Naturais Florestais, 1977.

No caso do selo, que assinala os cento e cinquenta anos da morte do Rei D. Pedro, para além do seu retrato em destaque, aparece, em segundo plano, a figura deste imperador do Brasil, montado no seu cavalo, aludindo ao momento em que levanta a espada e dá o simbólico *grito do Ipiranga* – “Independência ou Morte” (Figura 86).



Figura 86 - Luís Filipe de Abreu, selos alusivos aos cento e cinquenta anos da morte do Rei D. Pedro, 1987.

O desenho integrado no selo, que assinala os seiscentos anos da Batalha de Aljubarrota, publicado em 1985 (Figura 87), representa um cavaleiro, com a Cruz de Cristo no seu uniforme, aludindo às armas de Dom Nuno Álvares Pereira, visível nas extremidades em forma de flor-de-lis. A composição é complementada, em segundo plano, com dois estandartes, um com as insígnias da Casa de Avis e outro com as de Dom Nuno Álvares Pereira, o Condestável, onde a Cruz de Cristo, disposta ao centro do pendão, cria quatro áreas com as venerações religiosas a santos.



Figura 87- Luís Filipe de Abreu, selos evocativos dos cento e cinquenta anos da Batalha de Aljubarrota, 1985.

No plano de fundo, surge o desenho de um conjunto de soldados, inclinados para a frente, com as lanças empunhadas, transmitindo a ideia de coragem e determinação para a batalha. Este detalhe dos soldados apresenta-se com uma configuração onde a presença da intencionalidade geometrizar se destaca, sendo que este pormenor da composição é semelhante aos padrões de fundo, criados para as notas fiduciárias, eventualmente, um reflexo dessas criações que decorreram em simultâneo.

Na mesma série comemorativa das “Datas da História de Portugal”, marcando os quinhentos anos da data da “Fundação do Hospital de Caldas da Rainha” (Figura 88), está presente a imagem da sua fundadora, a Rainha Benemérita Dona Leonor, com os braços abertos, estendendo o seu manto, onde escondia alimentos para distribuir aos pobres, sem o consentimento régio. Sobrepondo-se, na larga mancha escura do manto, a branco, aparece representada com fidelidade arquitetónica, a imagem do edifício. Todo o desenho é concebido através de uma linguagem muito sintética e gráfica, com a habitual significação precisa (Figura 86).



Figura 88 - Luís Filipe de Abreu, selo evocativo dos quinhentos anos da data da fundação do Hospital de Caldas da Rainha, 1985.

Constatam-se concepções diferentes nos vários exemplares, com linguagens, também, diferentes que se adequam à intencionalidade específica da filatelia, ligada intrinsecamente à problemática da comunicação visual. Essas variações estilísticas e conceptuais são demonstrativas, também, de uma liberdade criativa atingida por um variado manancial de elementos de expressão plástica, apoiado no estudo dos temas e numa intensa dedicação ao trabalho. O reflexo desse apoio em estudo e conhecimento rigoroso das matérias é visível, sobretudo, para entendedores, nos selos que destacam quatro raças equestres portuguesas. Nessa ocasião, consultou o Tenente Coronel de Cavalaria Fernando de Abreu, seu irmão, também, desenhador de cavalos; conseguiu, assim, distinguir com precisão determinados detalhes anatómicos necessários para a diferenciação destas raças: o Alter, o Lusitano, o Garrano e o Sorraia. As maquetes foram, na altura, submetidas a revisão e aprovação, por parte dos especialistas consultados pelos CTT. Os desenhos destes selos têm, por isso, cariz de ilustração científica (Figura 89).

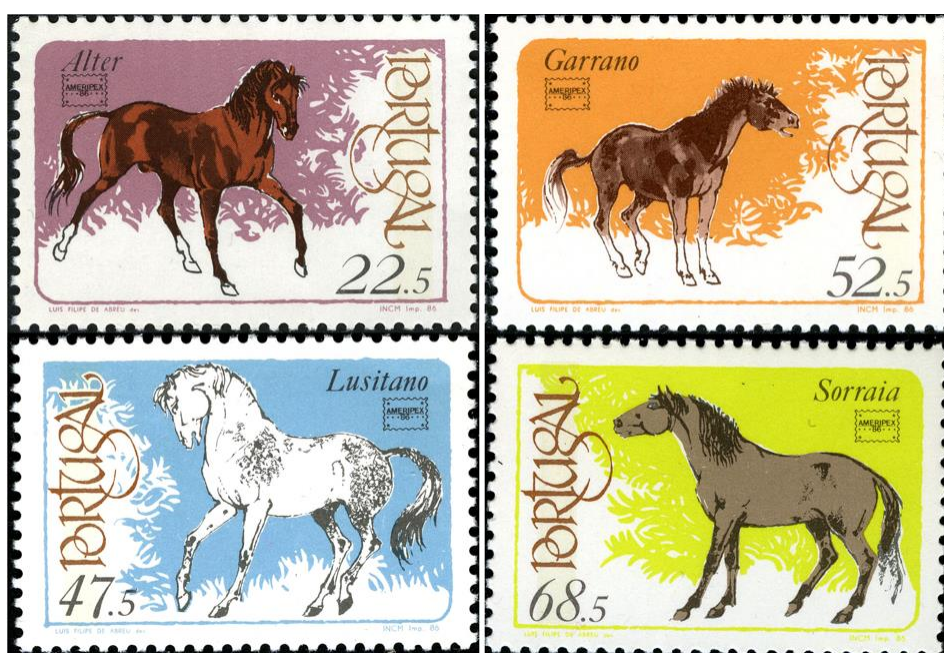


Figura 89 - Luís Filipe de Abreu, selos alusivos “Cavalos de Raça Portuguesa”, 1986.

O gosto pela equitação e pelos cavalos, em si, tem um papel preponderante na sua obra, aparecendo em inúmeras das suas criações, tanto na pintura, como na tapeçaria, na ilustração literária, entre outras. Assim, no caso da filatelia destacam-se, também, pelo cuidado e rigor anatómico no desenho das poses dos cavalos e dos cavaleiros, os selos que comemoram o centenário da praça de touros do Campo Pequeno, editados em 1992 (Figura 90).



Figura 90 - Luís Filipe de Abreu, selos comemorativos do Centenário da Praça de Touros do Campo Pequeno, 1992.

Mas, há dois exemplares em que a narrativa e iconografia têm uma riqueza sequencial que merecem destaque. São dois blocos, de quatro selos cada, um alusivo à passagem do Cabo da Boa Esperança e o outro à Descoberta do Brasil.



Figura 91 - Luís Filipe de Abreu, selos evocativos dos “500 Anos da Viagem de Bartolomeu Dias”, 1987 e 1988.

No conjunto que destaca a efeméride dos quinhentos anos da viagem de Bartolomeu Dias e a passagem do Cabo da Boa Esperança (Figura 91), as questões de narrativa e de rigor iconográfico estão bem patentes. A maquete, para estes quatro selos, foi concebida como um todo, mas prevendo a edição de conjuntos de dois, em anos consecutivos, precisamente em 1987 e 1988. A razão prende-se com a alusão, nos dois primeiros, ao início da viagem, no Verão de 1487, com o grande feito da passagem do Cabo da Boa Esperança, na altura da passagem de ano. A representação da agitação marítima, comum nessa zona do globo, serve de ligação dos dois blocos, transferindo-se de um selo para o outro. O conjunto finaliza com a inclusão de um mapa baseado no de Henricus Martellus, o primeiro a apresentar o conhecimento da passagem, por mar, para a costa oriental de

Africa; o mapa encontra-se na Biblioteca Britânica do Mediterrâneo, em Londres, e terá sido realizado logo após a difusão deste conhecimento alcançado pelo navegador português. Este mapa, que aparece no quarto selo, e o padrão, que aparece no segundo selo do primeiro conjunto, constituem alusões a peças reais existentes, que consagram este momento histórico. O padrão é o de São Gregório, que está na Sociedade de Geografia, em Lisboa.

Lembro-me do selo do Bartolomeu Dias, da passagem do Cabo da Boa Esperança. Aparecia o padrão de São Gregório, do Cabo da Boa Esperança, que está na sociedade de Geografia. É uma peça muito pobre, sem graça nenhuma. Mas é o que é. Pus lá o padrão o melhor que pude, com uma dimensão grande porque não estava à escala, com uma caravela. A crítica filatélica dizia que o padrão era horrível e que eu devia ter escolhido um daqueles bonitos padrões. Com as quinas. E à escala, porque estava desproporcionado em relação à caravela. Era óbvio que eu tinha de usar aquele padrão. Não podia ir buscar o de Diogo Cão⁸⁸.

Mais uma vez, a fidelidade da narrativa e a inclusão dos elementos que a constituem são provenientes de referências rigorosas. A composição para a quadra de selos comemorativos dos quinhentos anos da descoberta do Brasil é suficientemente rica e sintética para demonstrar este facto (Figura 92).



Figura 92 - Luís Filipe de Abreu, selos comemorativos dos “500 anos da Descoberta do Brasil”, 2000.

⁸⁸ Cit. Luís Filipe de Abreu in Jornal o Independente, de 11 de junho de 1993.

Neste conjunto de quatro selos que se compõem como um bloco, a sua conceção foi desenvolvida a partir de um guião criado por Luís Filipe de Abreu. Na proposta havia a necessidade de serem quatro selos sobre este assunto, por questões relacionadas com o número de taxas pretendidas pela entidade CTT. Assim, nasceu a ideia de gerar um bloco de quatro selos que constituísse um conjunto unitário, permitindo, todavia, a autonomia de cada uma das partes, quando destacada⁸⁹. Nestes dois conjuntos verifica-se, claramente, o gosto de criar unidades gráficas com continuidade compositiva, que, simultaneamente, permitem a autonomia de cada selo.



Figura 93 - Luís Filipe de Abreu, maquete para quadra de selos comemorativo dos 500 anos da Descoberta do Brasil, guache e tinta acrílica s/ cartão, 30x40 cm, 2000.

A leitura sequencial começa no selo do canto inferior esquerdo e desenrola-se no sentido dos ponteiros do relógio, passando imediatamente para cima, depois para o canto superior direito e terminando em baixo, no selo do mesmo lado. O selo que inicia a narrativa, o inferior esquerdo da composição, ilustra a chegada dos portugueses ao Brasil, representando o espanto dos marinheiros, ao verem terra, após longa viagem. Não se vê a embarcação, mas, estão presentes as velas que a caracterizam, junto das quais alguns

⁸⁹ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

tripulantes portugueses olham para terra com espanto. De salientar que as velas ultrapassam este primeiro selo resvalando para todos os outros, promovendo a ligação gráfica entre eles. Deste modo, quando vistas em separado, cada unidade contém sinais das velas das embarcações sublinhando a informação temática.

Seguindo o apelo à narrativa, vê-se no segundo selo (superior esquerdo da composição), uma cena que retrata o desembarque e o contacto dos portugueses com os nativos, estes, usando os seus trajes característicos e, também, o contacto com animais exóticos, ilustrado com um papagaio. O terceiro selo apresenta a exploração dos recursos daquele território, rico em madeiras vermelhas. Em segundo plano, aparecem as naus, ao largo, em espera, fundamentando o empório comercial e descobridor dos portugueses. Excetuando o primeiro exemplar, a representação da vegetação exuberante e exótica também tem um papel essencial na composição. No quarto exemplar (inferior direito da composição), está ilustrada a institucionalização da soberania nacional. As velas transferidas do primeiro exemplar ostentam a Cruz de Cristo, insígnia nacional; um personagem central na composição, o Português, está em atitude de reverência, acompanhado por nativos, após a colocação do padrão de Portugal naquele longínquo território. No centro desta quadra, integrando todos os selos, aparece, ainda, uma figura que caracteriza um animal imaginário, meio lagarto, conferindo o carácter do exótico e simultaneamente do desconhecido. É importante verificar, como esta composição é de facto uma unidade que suporta a divisão. No original, que é a maquete desta peça, a divisão não está indiciada (Figura 93); no entanto, como se verifica, estava planeada e cada um dos quatro selos, por si só, é também autónomo.

Ressalta desta leitura, acerca da narrativa e iconografia expressas na azulejaria e na filatelia, a importância dada aos detalhes que expressam ideias ou que simplesmente representam realidades. A atenção dada à representação destes detalhes sublinha a importância da intencionalidade do desenho como meio integrante de elementos icónicos, simbologias, alegorias e narrativas sequenciais.

Narrativa e Iconografia Cinésica

O estudo da obra gráfica de Luís Filipe de Abreu, prende-se com o conhecimento de *ciências e notícias*⁹⁰, cuja importância Francisco de Holanda destaca como fator primordial do papel ativo do artista, no seu tempo, mas que permanecem atuais no caso de alguns artistas contemporâneos. Luís Filipe de Abreu insere-se nesse grupo de artistas, pela probidade das suas qualidades criativas, que refletem a atualidade da reflexão sobre arte e desenho, por parte do pintor renascentista, com particular relevância para os conceitos expressos em *Do Tirar pelo Natural* e *Da Pintura Antiga*.

Entre os conteúdos referidos merece particular atenção o estudo das mãos, pelo seu cunho identitário, que se traduz na afirmação de Francisco de Holanda, nos diálogos com Brás Pereira, em *Do Tirar pelo Natural*, quando, a propósito do retrato, refere que “*cada MÃO é de novo outro Rosto*” (Holanda, 1984. p. 35).

Através de uma apreciação genérica e imediata da obra gráfica de Luís Filipe de Abreu, facilmente somos confrontados com uma conceptualização figurativa. As figurações são relatos de instantes literários, de efemérides históricas, de mitologias, de cenas religiosas, de engenhos ou maquinarias, dos elementos e, até, de conceitos ou situações mais ou menos abstratas do quotidiano. Este modo de fazer, subjacente a uma narrativa, é assumido por este autor, como motivação para qualquer produção gráfica ou pictórica. Constata-se que, quando nas suas representações está implícita a figura humana, a presença das mãos constitui uma espécie de descodificador privilegiado da problemática situacional de uma qualquer narrativa. É, então, daqui que nasce a alusão à expressão de Francisco de Holanda, quando se refere à importância da configuração anatómica e expressiva das mãos, no retrato. Com Luís Filipe de Abreu, o uso deste meio discursivo da obra plástica é assumido, pelo próprio, como uma questão que sempre o motivou e que, até, se tornou uma *espécie de obsessão*⁹¹, desde o início da sua carreira artística. Assim, o importante diálogo que se estabelece entre este autor e o espectador, mediado pela obra plástica, tem, na representação destes segmentos e no significado expressivo dos gestos, razão suficiente para ser estudado e analisado.

⁹⁰ “Muitas ciências e notícias convêm ao pintor de quem falo, para a perfeição de sua virtude. E quando ele não puder saber todas compridamente, (que melhor seria), deve ao menos de não ser ignorante delas, e de cada uma por si ter boa parte de notícia”. In Holanda, F., *Da Pintura Antiga*, Capítulo VIII: Que Ciências Convêm ao Pintor. p. 32.

⁹¹ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

Reforçando a ideia de artista com espírito renascentista, como foi salientado pelo Professor Hugo Ferrão (Matos, 2013, p. 1140), será pertinente estabelecer um paralelo com Francisco de Holanda, sobre a condição do artista e *a perfeição de sua virtude*, quando diz que o pintor deve ser conhecedor de *ciências e notícias*, isto é, dos temas, das anatomias, das estruturas das formas, dos princípios da ótica e percepção visual, bem como das questões relativas à composição do espaço, onde se opera a obra plástica. Será pertinente destacar, neste estudo, a mão do artista, no sentido da sua capacidade técnica e poética de efetivar materialmente o desenho, tirando proveito do profundo e acumulado conhecimento das coisas e assuntos, em que a aparente espontaneidade ou momentaneidade do instante é fruto de conhecimento adquirido pela observação e memorização. Partindo deste interesse particular, do conhecimento e da atenta observação do natural, Luís Filipe de Abreu, nas suas muitas representações das mãos, alia o rigor anatómico à capacidade de síntese formal e à eficácia na idealização do relato narrativo. Relativamente ao desenho das mãos e à sua capacidade de serem protagonistas na transmissão de sentidos narrativos ou situacionais dos personagens e das composições plásticas, outros artistas também usaram, nas suas obras, a representação deste motivo, atribuindo-lhe grande importância na descrição das cenas.

É oportuno fazer-se aqui um pequeno preâmbulo sobre esta “figura principal”, que é a mão. A estrutura anatómica da mão humana é composta por vinte e sete ossos, designadamente, oito do carpo, cinco do metacarpo e catorze falanges. O carpo, que corresponde à zona do punho, tem uma forma fechada, como um ovoide, de onde saem os cinco ossos que compõem o metacarpo, que tem uma forma trapezoidal. A partir do metacarpo, articulam-se cinco dedos, sendo que o polegar nasce mais atrás e lateralmente. Este último, em conjugação com os outros quatro dedos, permite, entre outras funções, o manuseamento de instrumentos delicados de precisão. A capacidade de oponência entre o polegar e os outros dedos, incluindo o quinto dedo, é uma qualidade que permite grande mobilidade e variedade de movimentos. Esta capacidade, designada por motricidade fina, é uma das importantes faculdades do Homem, que permitiu a sua evolução ao longo dos tempos, seja pelo conhecimento da realidade através do tato, do peso e da dimensão, seja pelo manusear e criar instrumentos para a prática de diversas ações. Os movimentos da mão, como a extensão, a flexão e os movimentos de rotação, quando conjugados em simultâneo com a sua multiplicidade, variedade e independência, levam-nos a um primor das suas capacidades, como no caso dos pianistas.

Nas composições de Luís Filipe de Abreu, a primordial motivação prende-se à ideia, que define ou determina uma narrativa e a sua posterior concretização plástica. A título de exemplo vem a propósito relatar um episódio que demonstra a relevância atribuída ao conhecimento da função do conteúdo. Em determinada ocasião, precisamente em 1971, quando confrontado com o problema da ilustração de uma matéria de cariz científico, da área da Física e da Química, o plasma (quarto estado da matéria), reuniu-se com um especialista de termodinâmica de fluidos, o Professor Catedrático do Instituto Superior Técnico, Doutor Jorge Calado, para aceder a uma fonte fidedigna sobre o tema. Daí, resultou uma página de caderno cheio de garatujas de representações de um hipotético mecanismo laboratorial, a partir do qual realizou a ilustração para a capa da Revista Portuguesa de Química⁹² (Figura 94), publicação para a qual fez diversos exemplares de capas, com representações de fenómenos e temáticas de cariz invulgar (Figuras 132 e 133). É revelador do seu espírito de rigor e de conhecimento das *ciências e notícias*.

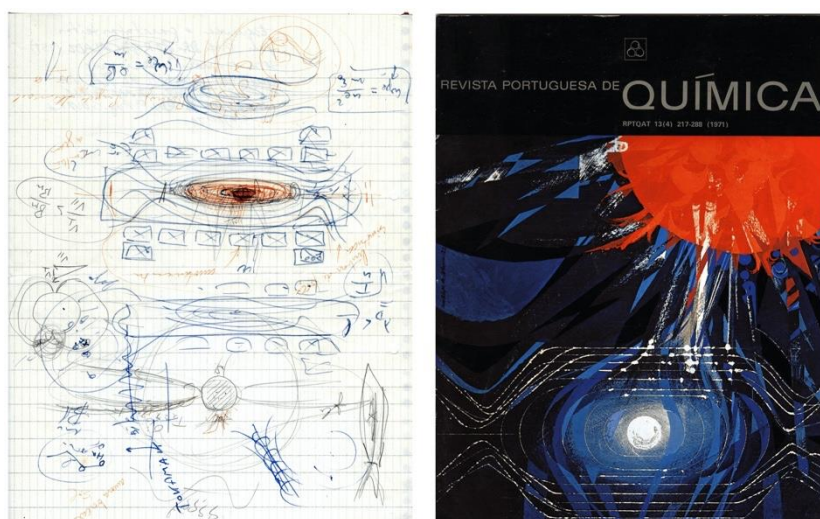


Figura 94 - Luís Filipe Abreu, esquisso com apontamentos para ilustrar o plasma e capa da Revista Portuguesa de Química, 1971.

A tendência para a utilização da figura humana nas suas composições, muitas vezes ligadas a situações que permitem interpretações fantasiadas ou metafóricas, socorre-se, frequentemente, da representação das mãos, numa ação, para interpretar ou narrar a realidade, motivo ou dado concreto.

... que as mãos lhes fareis despejadas e baixas, postas de boa postura e escolhida, cuidando que cada MÃO é de novo outro Rosto por toda a superfície e bom ar dos

⁹² Ibidem., p.33.

dedos até ao extremo das unhas; e cuidará que não vai menos nela que em fazer vivos os olhos, os quais muito encomendo com as mãos⁹³.

As diferentes posturas, tipologias, morfologias e formas, que este *órgão mudo e cego nos fala com tanta força persuasiva*⁹⁴, permitem reforçar a narrativa ou a identidade dos personagens e as situações representadas. A utilização da representação das mãos (nas mais diferenciadas posições e pontos de vista) é útil na transmissão de ideias, segundo palavras suas, *as mãos fazem falar, é o dizer com as mãos... sempre pensei que é um substituto da palavra*⁹⁵. A sua representação permite atribuir significado expressivo aos gestos e aos movimentos que acompanham os atos e atitudes dos personagens. Os gestos livres, irrefletidos, que acontecem quando as mãos se movem repetidamente durante uma conversa ou, simplesmente, a atitude que estas assumem em diferentes situações pode torná-las descritivas e criadoras de significações.

Esta capacidade de expressar ou reforçar significados com gestos e postura corporal é conhecida como cinésica. O antropólogo norte americano Ray Birdwhistell⁹⁶ desenvolveu estudos sobre este assunto, chegando à conclusão que, apenas, cerca de trinta por cento do significado social de uma conversa é transmitido por palavras, sendo o resto da comunicação não linguística, ou seja, não verbal, assente essencialmente na expressão corporal, em que as mãos têm papel fundamental. Henri Focillon (1943), em *O Elogio da Mão*, analisa as capacidades cinésicas das mãos, em particular, acrescentando outras dimensões expressivas, como a capacidade de traduzir, por exemplo, a condição sociocultural ou, até, a idade dos personagens. Inclusivamente, refere que as mãos têm as suas aptidões inscritas nos seus traços e desenho⁹⁷, referindo-se a três obras de Rembrandt, em que as mãos desempenham papel importante na descrição das cenas. Numa das suas últimas pinturas, Rembrandt, através da representação das mãos, atribui um carácter quase místico, na representação da cena de “O Filho Pródigo” (Figura 95).

⁹³ cit. Holanda, F. (1984). *Do Tirar Polo Natural*, Livros Horizonte. p. 35.

⁹⁴ Focillon, Henri, *O Mundo das Formas*, Edições Sousa & Almeida, p.121.

⁹⁵ Citação de Luís Filipe de Abreu recolhida em entrevista não-estruturada.

⁹⁶ A.G. Greimas, J. Kristeva, Cl. Bremond e outros, *Práticas e Linguagens gestuais*, Editorial Vega/ Universidade, Lisboa, 1979.

⁹⁷ *Ibidem*- p.120.

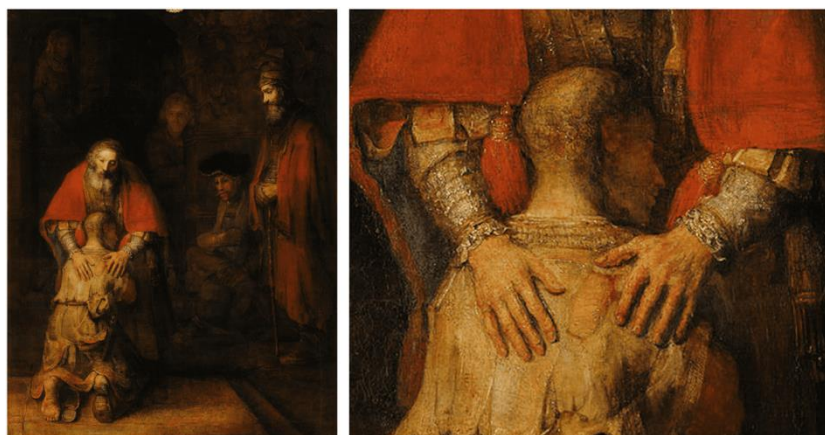


Figura 95 - Rembrandt, “Retorno do Filho Pródigo”, óleo s/ tela, 205x262 cm 1663 - 1665 e pormenor, à direita, Museu Hermitage, São Petersburgo. Fonte: Google Art Project.jpg

As duas mãos da figura do pai têm configurações diferentes. A mão direita, à esquerda na composição, é mais delicada, eventualmente feminina, e a outra tem uma aparência mais corpulenta e masculina, sendo esta diferença interpretada, por vezes, com um significado religioso associado à presença das três figuras da Sagrada Família (Nouwen, 2019)⁹⁸.

Na “Peça dos Cem Florins” (Figura 96), outra das obras de Rembrandt referida por Focillon, é notória a relevância descritiva das mãos, em que Cristo, numa cena de cura de doentes, aponta uma mão para o céu e outra para as coisas do mundo.



Figura 96 - Rembrandt, “A Peça dos Cem Florins”, gravura, 38,6x28 cm, ca. 1649
Fonte: Fonte: www.rijksmuseum.nl

⁹⁸ Cit. “Ao reparar na diferença entre as duas mãos, deparou-se-me todo um mundo novo de significados. O Pai não é só o grande patriarca. É a mãe e o pai. Toca no seu filho com uma mão masculina e outra feminina. Ele sustém e ela acaricia. Ele segura e ela consola. p. 128

Os outros personagens encontram-se em diferentes poses e as mãos de cada um são relevantes para a interpretação da cena. Desde o personagem, à esquerda, na imagem, uma figura que aparenta ser um nobre, pela indumentária que usa, com as mãos atrás das costas, segurando um bastão, até ao velho, do lado direito da cena, com as mãos curvas e grossas, ilustrativas de uma longa e dura vida, a que acresce o par de luvas penduradas no cinto que têm a mesma forma arqueada das mãos. Para além destes dois personagens e da representação de Cristo, também os personagens que se encontram a rezar, os que cruzam os dedos à frente do abdómen ou os que parecem indicar alguma situação, apontando com o dedo ou com a mão na cara, são criadores de uma cena com um “enredo” dramático. Poderá estabelecer-se um paralelo entre esta água forte de Rembrandt e o desenho “Via Crucix”, de Luís Filipe de Abreu (figura 97). Neste desenho, que é um estudo, é representada uma cena da Via Sacra, em que as mãos dos personagens se destacam e são reveladoras das suas ações.



Figura 97 - Luís Filipe de Abreu, "Via Crucix", grafite s/ papel, 30x40 cm, 2012.

Na obra deste autor, muitos são os exemplos do papel determinante que a representação das mãos detém na compreensão das atitudes e na transmissão da mensagem. Caso paradigmático são os desenhos, pouco conhecidos, realizados na década de setenta,

publicados em formato de folhetim semanal, nos jornais Diário Popular e Diário de Lisboa, ilustrando o romance de José Rodrigues Miguéis, *O Pão Não Cai do Céu*. A publicação destes desenhos passou despercebida, talvez pelo suporte ser um jornal diário e por ser uma época politicamente conturbada (1975). Anteriormente, já tinha realizado ilustrações para várias capas de livros deste escritor, por indicação do próprio, que conhecia os seus trabalhos de ilustração editorial, e pela coincidência de ambos terem, naquela ocasião, ligações profissionais com a editora Estúdios Cor. Nomeadamente, ilustrações para as capas de *A inauguração*, *Uma aventura inquietante*, *Gente de terceira classe*, *Eros e Mr. Chaplin*. Este conjunto merece destaque pela extensão e pelas qualidades gráficas. São desenhos feitos com guache preto e sempre com o mesmo pincel (Figura 98).



Figura 98 - O pincel frequentemente usado, por Luís Filipe de Abreu, nas ilustrações feitas com guache preto.

As cenas representadas são todas alusivas a situações concretas do texto. É bem evidente, nestes desenhos, que este autor, para além do assumido gosto pessoal em desenhar esta parte do corpo, conhece bem a sua anatomia e morfologia. Este conhecimento e gosto traduz-se numa capacidade de desenhar mãos com fluidez e imediatismo, nas múltiplas posturas que adquirem em ações, gestos e poses (figuras 99 e 100).



Figura 99 - Luís Filipe de Abreu, Ilustração para o Romance "*O Pão não cai do Céu*" de José Rodrigues Miguéis, publicado no Jornal Diário de Popular, 1975, guache s/ papel, 34x50 cm.

Estes gestos, que denunciam as atitudes e ações dos personagens, são, muitas vezes, gestos irrefletidos, sem nexos, imediatos, mas que têm o poder de atuar como preciosos auxiliares da descodificação da mensagem representada nestas ilustrações — *o gesto que não cria, o gesto sem amanhã, provoca e define o estado de consciência*⁹⁹, nas palavras de Luís Filipe de Abreu *a forma espontânea como as nossas mãos inconscientemente se mobilizam para o gesto*¹⁰⁰.



Figura 100 - Luís Filipe de Abreu, Ilustração para o Romance "O Pão não cai do Céu" de José Rodrigues Miguéis, publicado no Jornal Diário de Popular, 1975, guache s/ papel, 50x30 cm.

⁹⁹ Cit. Focillon (n/d). *O Mundo das Formas*, Edições Sousa & Almeida, p.147.

¹⁰⁰ Citação de Luís Filipe de Abreu recolhida em entrevista não-estruturada.

Outro exemplo da importância da representação das mãos e da sua relevância, numa pretensa narrativa, está expresso nas medalhas alusivas à *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, que Luís Filipe de Abreu criou para as coleções PHILAE, em 1980. Esta coleção é composta por trinta e seis exemplares, sendo que este estudo poderia ser sobre a maioria deles, pela constante existência da representação da figura humana, em contexto narrativo e descritivo. Atendendo a um critério de variedade situacional, foram selecionados seis exemplos de representação das mãos, que ilustram esta tendência ou característica identitária nas concepções deste artista. As imagens analisadas, neste estudo, são as maquetes e não as medalhas efetivas, cunhadas em prata. Esta opção é consequente da maior riqueza plástica e fidelidade gráfica das maquetes, e por estas não estarem sujeitas a perda de qualidade, tanto pela redução de dimensões, como pela própria cunhagem. São representadas mãos em posições e atitudes ilustrativas da narrativa:

a) mãos amarradas e agrilhoadas (do lado esquerdo, na figura 101); mãos empunhando espadas e lanças e outras mostrando esmorecimento ou posição de defesa (do lado direito, na figura 101);



Figura 101 - Ilustrações para medalhas “A Peregrinação” de Fernão Mendes Pinto: esquerda - “*Ganhavam indulgência plenária em nos maltratarem*”, Cap. 5; direita - “*bradando por Santiago deu neles*”, Cap. 40. Guache s/ cartão, diâmetro 30 cm, 1988.

b) mão que aponta e outras que mostram agrado (do lado esquerdo, na figura 102); mãos de personagens atormentados e de outros que suplicam (do lado direito, na figura 102);



Figura 102 - Ilustrações para medalhas “A Peregrinação” de Fernão Mendes Pinto: esquerda - “isto disse-o em linguagem Portuguesa”, Cap. 90; direita - “chegando a publicação da nossa sentença”, Cap. 103. Guache s/ cartão, diâmetro 30 cm, 1988.

c) mãos que tocam instrumentos e que gesticulam durante uma conversa (do lado esquerdo, na figura 103), ou mãos que transmitem a ideia de veneração e respeito, perante um personagem importante e sábio (do lado direito, na figura 103).



Figura 103 - Ilustrações para medalhas “A Peregrinação” de Fernão Mendes Pinto: esquerda - “haverá entre eles muita cobiça e pouca justiça”, Cap. 122; direita - “entre gente que viu mais mundo que nós”, Cap. 128. Guache s/ cartão, diâmetro 30 cm, 1988.

mãos em abraço maternal e fraterno (do lado esquerdo, na figura 104); mãos de sensualidade, de posse e submissão amorosa (do lado direito, na figura 104);



Figura 104 - Ilustrações para medalhas “A Peregrinação” de Fernão Mendes Pinto: esquerda - “tornando a tomar os filhinhos expirou”, Cap. 152; direita - “era de condição sensual e desonesto”, Cap. 191. Guache s/ cartão, diâmetro 30 cm, 1988.

Existem muitos outros exemplos claros desta problemática e são fáceis de encontrar na obra deste autor. Merece destaque, pela simplicidade, o caso do “Retrato da Escultora Gracinda”, fazendo croché, realizado em 1974 (Figura 105). É notável a sugestão do movimento das mãos, rápido e minucioso, sobretudo, pela capacidade de síntese e pela captação quase fotográfica do instante.

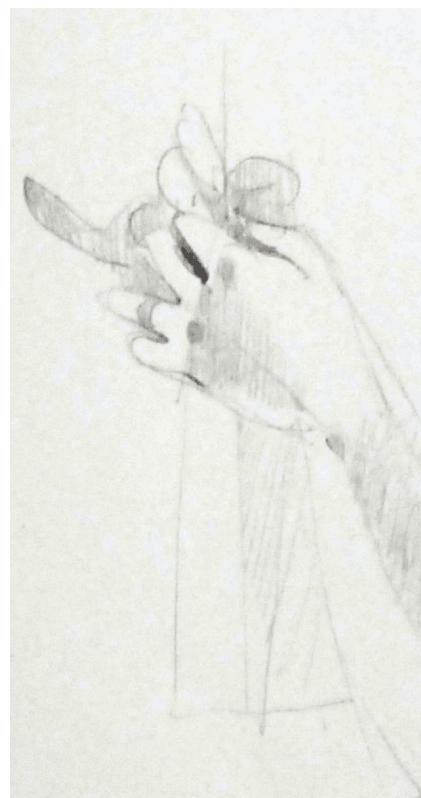


Figura 105 - Luís Filipe de Abreu, “Retrato de Escultora Gracinda”, grafite s/ papel, 30x25 cm, 1974; à direita, pormenor das mãos.

A intenção narrativa e sensorial também é clara, no caso do retrato de Fernando Pessoa (Figura 106), realizado para a efígie da nota de cem escudos, do Banco de Portugal. Pessoa é retratado segurando na caneta, não enquanto escreve, mas, sim, no momento imediatamente anterior, enquanto pensa ou reflete, antes de iniciar a ação da escrita, evocando, assim, neste retrato, a sua dimensão intelectual. Consta que Fernando Pessoa escrevia principalmente à máquina, mas, aqui, Luís Filipe de Abreu achou mais apropriado, para acentuar a caracterização poética do escritor, o uso simbólico da caneta.

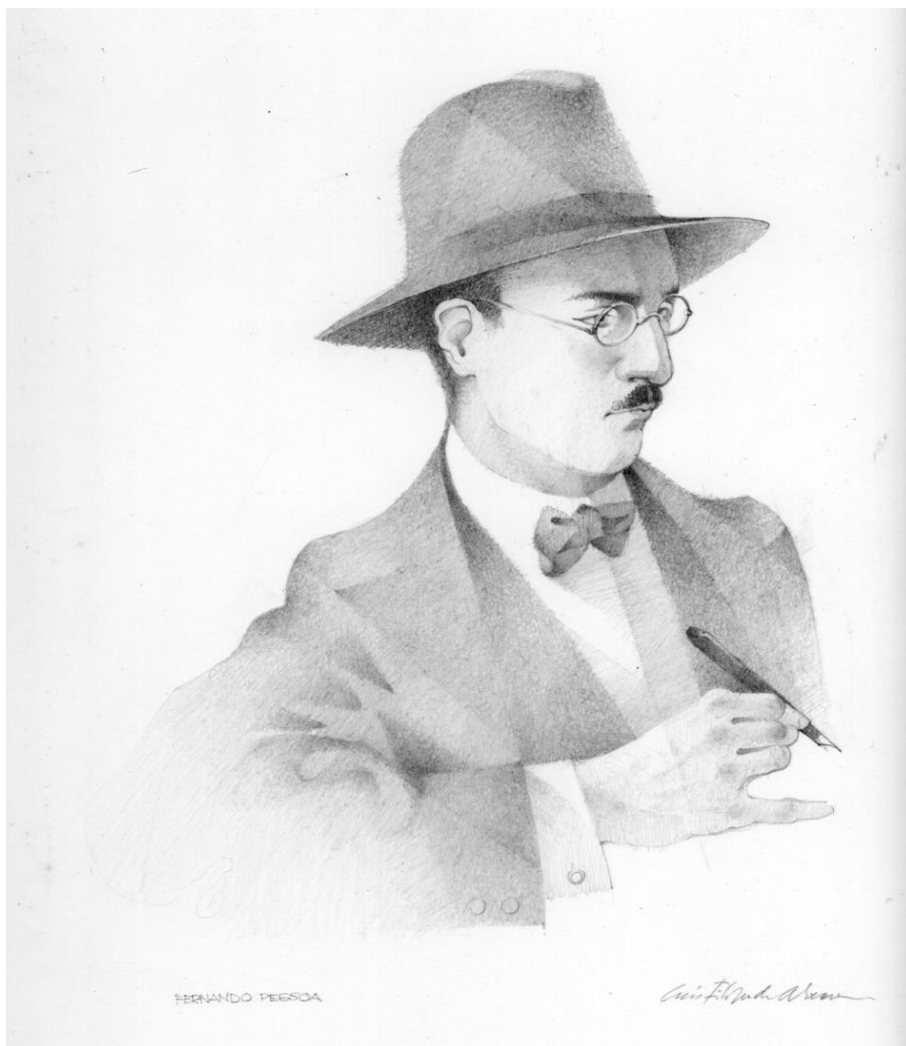


Figura 106 - Luís Filipe de Abreu, "Retrato Fernando Pessoa", grafite s/ papel, 30x25 cm, 1982.

A tendência para usar a representação das mãos, verifica-se em muitas das suas ilustrações filatélicas, apesar das reduzidas dimensões a que se destinam quando impressas. Também, aqui, não deixou de integrar o desenho de mãos, desempenhando o mesmo papel descritivo, narrativo ou simbólico. Nos três selos alusivos ao trigésimo aniversário da Organização Mundial das Nações Unidas (ONU), que realizou em 1975, é interessante

verificar o papel simbólico, diferenciado, que as mãos apresentam em cada um dos casos (Figura 107).



Figura 107 - Luís Filipe de Abreu, selos “ONU - XXX - Aniversário”, 1975.

Assim, no caso do selo com o fundo verde, (do lado esquerdo, na figura 107) que alude a preocupações com a preservação e conservação da Natureza, as mãos aparecem com as palmas viradas para baixo, em redor de uma planta que está a crescer, numa postura de proteção. O selo, com o fundo violeta (ao centro, na figura 107), diz respeito às relações humanas, à paz e à liberdade entre os vários povos do mundo. Aqui, as figuras erguem os seus braços no ar, com as mãos abertas, aclamando esses valores, surgindo no centro da composição uma pomba branca, símbolo da paz, que voa em liberdade, reforçando a narrativa ou ideia pretendida. O terceiro selo desta série, com o fundo ocre (do lado direito, na figura 107), refere-se ao cuidar, ajudar a crescer e à subsistência e entreaajuda. Aqui, as mãos estão desenhadas com as palmas viradas para cima, representando a ajuda ao erguer, ao crescer de uma espiga de trigo. Em todos estes selos, a representação das figuras configura-se em silhuetas estilizadas, mas, ainda assim, as mãos apresentam sempre correção anatómica no seu desenho. Nos selos das Olimpíadas de Munique (já analisados noutra âmbito), relativamente às modalidades de Natação e Ginástica (figuras 20 e 24), também aparecem as mãos das nadadoras bem caracterizadas, em duas situações típicas do estilo mariposa e, no outro caso, com as mãos das ginastas, nas suas, também, típicas atitudes coreográficas. Nos selos em que o assunto é a defesa dos direitos da criança, distingue-se bem a subtilidade na síntese do desenho das mãos, apenas através do recorte simples com duas cores. Aqui, a mão infantil também enuncia um cuidado especial no seu tratamento, caracterizando de forma correta a condição etária da criança (figura 108).



Figura 108 - Luís Filipe de Abreu, selo “pela criança”, 1973; “e “estudo”, guache s/ papel, 47x45 cm, 1973.

O gosto de desenhar mãos conjugado com o impulso pessoal de conferir uma narrativa às suas conceções artísticas faz desta associação uma matéria rica e relevante para analisar e estudar, na variada e extensa obra de Luís Filipe de Abreu. Muitos seriam outros os casos que se poderiam escolher para esta análise, tendo em conta o valor identitário que as mãos têm na obra deste autor.

Importa, aqui, referir que a atenção dada à representação deste pormenor do corpo humano implica um efetivo conhecimento da sua estrutura anatómica, mas também uma grande atenção dada à observação do natural e à sua memorização. A representação desta parte do corpo humano surge de uma forma espontânea, nas múltiplas posições e ações. Acrescenta o facto de existir, aqui, uma clara marca da sensibilidade poética no uso e representação destes “rostos sem olhos e sem voz, mas que veem e que falam”¹⁰¹.

A evocação de Francisco de Holanda é simbólica, um pretexto inspirado pela *janela renascentista* com que a obra de Luís Filipe de Abreu foi caracterizada pelo Professor Doutor Hugo Ferrão, no “*enorme ascendente do classicismo na formação do autor*” (Cit. Pereira, 2006. Pag 32). Esta correspondência foi tida, tanto no plano do talento individual “inato”, como, também, na procura do conhecimento racional e efetivo do real, dos assuntos, das simbologias, da sinalética, da composição e da comunicação visual.

¹⁰¹ Idem- *O Mundo das Formas*, Edições Sousa & Almeida, p.120.



Figura 109 - Luís Filipe de Abreu, Ilustração para o Romance "O Pão não cai do Céu" de José Rodrigues Miguéis, publicado no Jornal Diário de Popular, 1975, guache s/ papel, 32x30 cm.

No desenho de representação da figura humana é vulgar os estudantes considerarem as mãos como uma das partes do corpo humano difíceis de representar. O processo como Luís Filipe de Abreu representa as mãos, por vezes, de forma extremamente simplificada, simultaneamente correta do ponto de vista anatómico, e expressiva das suas ações é uma das suas marcas, mas, é, também, o resultado de estudo e experiência acumulada. Um olhar atento a este particular na obra de Luís Filipe de Abreu pode constituir-se didático e enriquecedor da sabedoria do Desenho.

Ilustração

Em sentido lato, uma definição de Ilustração engloba um vasto conjunto de situações e casos em que o objeto-ilustração pode ter aspetos e características muito diversas, aceita e cumpre condições e objetivos, nomeadamente:

- Constituir um objeto gráfico que se refere a um texto;
- Constituir um objeto gráfico independente de um texto;
- Pressupor “edição” e, portanto, divulgação mais ou menos ampla;
- Sujeitar-se a requisitos técnicos de edição.

De um modo genérico, atribui-se à ilustração, essencialmente, a sua função editorial, tradicional, especificamente, no livro impresso. Mas, obviamente, a ilustração não pode ser vista, apenas, assim, sendo importante considerar a sua multidisciplinaridade e devendo, também, ser considerados os suportes tecnológicos atuais.

O conceito de Ilustração tem na sua raiz a ideia de ilustrar, lançar luz, clareza, esclarecimento de uma ideia definida, normalmente por um texto, mesmo que oral¹⁰². Encontramos a sua génese no Livro dos Mortos, no Antigo Egito ou nos primeiros exemplos de livros de carácter científico, na Grécia Antiga. Eram apresentados esquemas que procuravam tornar “vivíveis” os casos matemáticos ou astronómicos, cuja imagem não estava acessível ou onde a ideia do autor não estava, totalmente, explícita¹⁰³. Deduz-se que o recurso a um esquema ou a uma imagem coadjuva a compreensão e leitura de uma ideia ou conceito. Consuma-se, assim, como um objeto que pressupõe na sua leitura uma visão inteligente. Podem ser visões ou interpretações parcelares que reforçam determinado cariz do assunto. Mas, também, pode considerar-se, por outro lado, que as ideias contidas num determinado texto podem ser traduzidas de forma menos imediata, considerando-se, aqui, os valores mais subjetivos da poética. Tratando-se de um campo vastíssimo, a existência de muitas criações, tendo nascido de textos, não tem como objetivo descrevê-los ou torná-los compreensíveis, mas antes revivê-los, interpretá-los e divulgá-los. A ilustração não depende exclusivamente da relação com textos, podendo ser autónoma, como em muitos casos de ilustração infantil. São, também, disso exemplo as imagens nas paredes e tetos de Altamira e Lascaux. As pinturas murais, de cariz oficial ou clandestino podem ser tidas como ilustração. Considera-se assim, porque pressupõem

¹⁰² Luís Filipe de Abreu, “Ilustração Editorial”, Apontamentos para o Mestrado em Desenho, da FBAUL, em 2008.

¹⁰³ Idem.

a comunicação e divulgação de uma ideia ou assunto. Podem ter, apenas, um carácter ou objetivo meramente decorativo, cumprindo funções sociais. No entanto, se se atender às funções de um mural numa igreja românica ou gótica, facilmente, se deduz a sua pretensão de divulgação e de reforço dos textos sagrados. A ideia de divulgação pode consumir-se a partir de um exemplar único ou a partir da edição massificada, como se verifica atualmente. No caso deste estudo, a problemática da ilustração está associada à presença do desenho, que se manifesta em diferentes campos, como, por exemplo, na literatura, na publicidade, na filatelia, na fiduciária e na cenografia. Importa salientar que o aspeto programático inerente às propostas de ilustração constitui um desafio para Luís Filipe de Abreu, motivando a invenção da forma e da composição. Apesar de serem, recorrentemente, composições feitas a guache sobre cartão, e sendo essencialmente desenhos, configuram-se, muitas vezes, como autênticas pinturas, tanto pelas gamas cromáticas, como pela escala das maquetes. Em obras de grandes dimensões, como os painéis de azulejaria presentes na estação de metropolitano do Saldanha, em Lisboa, ou do painel da Praça 5 de Outubro, em Torres Novas, sublinha-se o facto de ter realizado a maioria das figurações nos próprios azulejos, nas respetivas fábricas, a partir das maquetes, também concebidas a guache sobre cartão.

Após este preâmbulo sobre o conceito ou ideia de ilustração, é importante ponderar alguns condicionalismos associados à ilustração de textos. Um deles é a contingência das técnicas editoriais. Técnicas que, no caso de Luís Filipe de Abreu, terão, de certa forma, condicionado o desenho das ilustrações, devido a constrangimentos relacionados com as capacidades da maquinaria das oficinas tipográficas de então. Aspetos que melhoraram substancialmente no passado recente, mas que, como o próprio refere, até aos anos oitenta do século XX, eram condicionantes, tanto no acerto de cores, como no acerto das diferentes camadas de impressão. Ainda a respeito do aspeto programático, este autor procurou sempre dar respostas convincentes e que fossem ao encontro dos propósitos da *encomenda*. Refere em entrevista que nunca teve de refazer nenhum trabalho por recusa de quem lhe solicitou o mesmo:

(...) assim que comecei a produzir, nunca me faltou trabalho, tive sempre clientes bons que me trataram sempre muito bem e o que é mais importante, que pediam para eu fazer e que aceitavam aquilo que eu fazia. Eu nunca tinha trabalhos recusados, nunca tive discussões, desentendimentos¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Luís Filipe de Abreu in Fragoso (2010). pp. 445,446).

Ilustração: Retrato

O Retrato é aqui visto, também, como ilustração, ilustração de alguém, ilustração de um personagem ou personalidade. É determinante a existência da semelhança física e potencialmente incrementada com alguma característica que aporte singularidade a cada pessoa, reforçando a sua individualidade¹⁰⁵. Já foi referida a importância que é dada, por Luís Filipe de Abreu, às questões de semelhança e de fidelidade aos referentes. Podem ser temas literários, mitológicos, sacros, tecnológicos ou outros. No caso do retrato, esse objetivo mantém-se, sendo que, perante as particularidades específicas deste tipo de ilustração, verifica-se a existência de diversificadas opções técnicas e modos de representar. Entenda-se o conceito de “modo” como variante conceptual, que se traduz em formas mais sugestivas e imprecisas, até às representações de teor mais naturalista e com mais rigor de pormenor. Ligada à significação da semelhança estará, também, a problemática do reconhecimento ou aceitação por parte do espectador. Esta problemática da aceitação, no caso da cabeça humana, põe questões que eventualmente acarretam um maior grau de exigência.

A operação de selecionar e de reforçar os traços de cada rosto, coloca em jogo os delicados limites das formas da cabeça, que facilmente se podem perder colocando em perigo os próprios limites de semelhança. Porém, este afastamento pode, por um lado reforçar a concordância e, por conseguinte, a harmonia do retrato, mas por outro lado a abertura proporcionada pela tarefa de procurar e selecionar, confere ao desenhador a liberdade de refazer e ultrapassar a realidade, ou seja, a própria natureza¹⁰⁶.

Nesse sentido, poderiam ser observados vários exemplos, alguns já analisados noutra âmbito, como no caso do retrato da *Escultora Gracinda* (Figura 105) e do retrato de Fernando Pessoa (Figura 106), concebido para a efígie da nota de cem Escudos. Nestes dois casos, o estudo alicerçou-se na importância das mãos, como atributo de significância, na transmissão de um intento narrativo, psicológico, poético ou de gestualidade pura. Mas, tendo em conta a temática do retrato na Ilustração, o foco prende-se, essencialmente, com a representação do rosto. Alguns dos exemplos destacados nesta análise são de um

¹⁰⁵ “O retratar pretende obter a imagem de alguém, imagem essa que nos permite conhecer e guardar na memória esse alguém tal como ele foi. De facto, produzir uma imagem que convoque o modelo está nos objetivos da origem mais remota do retrato.” In Ramos, A. (2010). *Retrato, o desenho da presença*. Campo da Comunicação, p.13.

¹⁰⁶ Idem, p. 266.

conjunto de desenhos realizados, em 1991, destinados a um calendário concebido para o Círculo de Leitores. Tratou-se de uma edição exclusiva para os sócios, no ano de 1992, dedicado à sétima arte, com o título “Almanaque Cultural”. Constitui-se num conjunto de vinte e quatro desenhos realizados com pincel, a têmpera, sobre papel, concretamente cartão offset, suporte frequentemente usado por Luís Filipe de Abreu, com a dimensão de trinta e cinco por cinquenta centímetros. Em alguns casos, pontualmente, também foi utilizada, para pequenos detalhes, uma caneta calibrada. Em cada página reconhecem-se alusões a títulos de filmes e a atores, no desempenho de determinadas cenas. Alguns exemplos, como o caso de “Casablanca”, “E Tudo o Vento Levou”, ou “O Padrinho”, incluem vários atores, numa só composição. Neste calendário estão inseridas legendas com pequenas frases, aludindo a cada tema ou ator, escritas por José Vaz Pereira, crítico de cinema e, à data, consultor de programação da RTP¹⁰⁷.

Entre outros aspetos, verifica-se que os princípios que presidem à sua conceção são, em tudo, afins da generalidade das suas outras diversas criações: a presença da gestualidade, da espontaneidade e do acaso, do jogo entre a linha e a mancha, da geometrização (descendente) e, ainda, de outros princípios intrínsecos, como o apuro de coincidências nos traçados, designados, por André Lhote (Lhote, 1950), como *rimas plásticas*. Estas rimas podem ser vistas, também, à luz da justeza do desenho, quando se refere o equilíbrio gráfico da sua composição. À partida, a coerência do conjunto já estaria assegurada pela toada conceptual e material do tipo de desenho acima referido. No entanto, algumas diferenças no tipo de gesto reforçam a caracterização psicológica do retratado. Traços de desenho com linhas mais sinuosas ou com linhas mais retilíneas, manchas mais ou menos definidas, etc. Parece existir uma concordância espontânea:

Qualquer cabeça que esteja a ser retratada levanta um mistério que parte da nossa dificuldade em compreender aquilo que faz com que tudo na cabeça tenha a ver com tudo, que haja uma relação que põe o mais pequeno elemento em acordo com todos os outros, e que essa relação é responsável por tudo estar em harmonia¹⁰⁸.

Neste conjunto são retratados atores e representados alguns personagens icónicos do cinema, portugueses, estrangeiros e ficcionais, como o caso de ET e de King Kong. Estes

¹⁰⁷ *Almanaque Cultural, 1992*, Círculo de Leitores.

¹⁰⁸ *Cit. Ramos, A. (2010). Retrato, o desenho da presença. Campo da Comunicação p. 266.*

dois personagens têm interesse plástico, mas, neste contexto do retrato, não serão considerados. Pretende-se, aqui, que o enfoque esteja no retrato e na representação da cabeça humana. Na capa, surge Marilyn Monroe, em grande plano, ao lado do título da publicação. O desenho completo surge mais à frente e inclui, como pano de fundo, uma pose de corpo inteiro desta atriz, na célebre cena do vestido branco esvoaçante, em “O Pecado Mora ao Lado” (Figura 110).

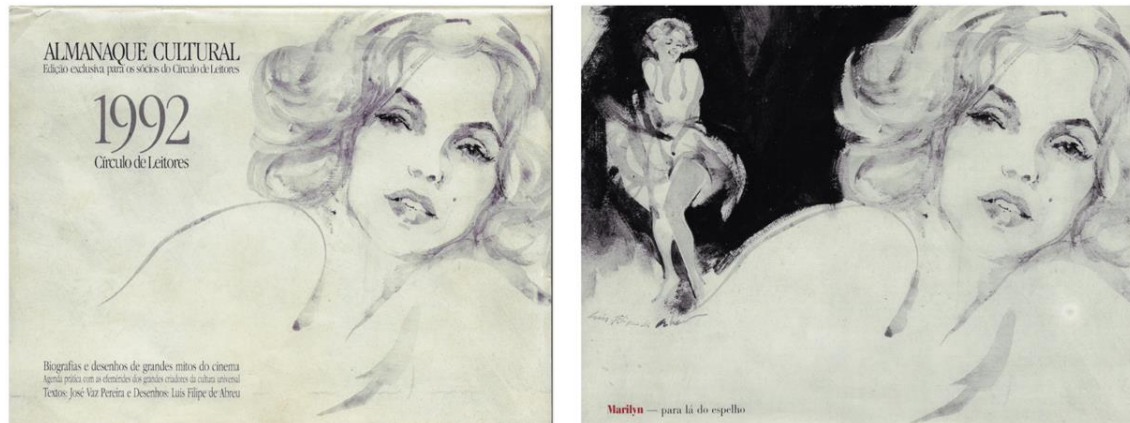


Figura 110 - Luís Filipe de Abreu, “Marilyn”, ilustrações para “Almanaque Cultural, 1992”, (Calendário do Círculo de Leitores) têmpera s/ papel, 23x30cm, 1991.

António Silva é o primeiro a aparecer, segue-se Chaplin, depois surge Eisenstein secundado com uma cena do filme “Ivan, o Terrível”. De seguida, confrontamo-nos com o retrato de Vasco Santana e mais duas representações, em plano de fundo, alusivas a cenas de filmes em que participou. Depois, o sorridente Fred Astaire faz a transição para Alfred Hitchcock, com os “pássaros” em pano de fundo. Seguidamente, Walt Disney, com sugestões do Bambi, do Mickey, do Pateta e do pato Donald. Marlene Dietrich, Greta Garbo e John Wayne surgem antes de Orson Welles. Federico Fellini é representado ao lado de uma referência ao seu documentário “Os Palhaços”. Marlon Brando surge no papel de “Júlio César”, filme de 1953, antes de Marilyn entrar novamente em cena, a contracenar consigo própria, com o icónico vestido branco. Bela Lugosi, na interpretação de Drácula, de 1931, antecede James Dean, King Kong e Brigitte Bardot. Woody Allen e o dueto de “E tudo o Vento Levou”, protagonizado por Clark Gable e Vivien Leigh, aparecem, antes de mais um trio, desta vez, alusivo ao filme “Casablanca”, com Humphrey Bogart, Ingrid Bergman e Dooley Wilson, ao piano. Romy Schneider, em Sissi, é a protagonista da página seguinte, precedendo o trio de “O Padrinho”, com Marlon Brando, Al Pacino e Andy Garcia. O último retratado é o personagem ficcional ET, relativo ao mês de Dezembro e à quadra natalícia, integrando, também, desta forma,

intencionalmente ou não, um público alvo mais juvenil.



Figura 111 - Luís Filipe de Abreu, vinte e quatro ilustrações do Calendário do Círculo de Leitores de 1992, “Almanaque Cultural”, Têmpera s/ papel, 1991.

Após esta apresentação das vinte e quatro pranchas (Figura 111), importa referir os motivos que presidiram a esta escolha. Um dos aspetos importantes a ter em conta é que este conjunto de retratos de personalidades foi um desafio, para Luís Filipe de Abreu, pelo facto de o retrato não ser uma das suas especialidades; o próprio autor considera que foi um projeto que teve um arranque muito difícil, sobretudo, por “querer fazer aparecer a semelhança física” dos retratados, sob a forma de desenho fluido e rápido, aliado ao facto destes serem personalidades do conhecimento público¹⁰⁹. Outro aspeto desafiante foi a coexistência, na mesma página, de vários retratos, comportando uma dificuldade acrescida neste tipo de desenho. Dificuldade que resulta de determinadas características de conceptualização, como a gestualidade e o acaso nas manchas e no carácter sugestivo que apresenta. Essa dificuldade, sobretudo, nas páginas com mais de um retrato, prende-se, essencialmente, com a representação da *coisa real*, neste caso o retratado, mantendo o aspeto de um desenho fluido, sugestivo, de certa forma, descomprometido e sem emendas. Este conjunto foi realizado num período relativamente curto, cerca de quarenta e cinco dias. A recolha de imagens de referência foi feita a partir de publicações várias, como livros, revistas, entre outras, incluindo a própria memória¹¹⁰.

¹⁰⁹ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

¹¹⁰ Idem.



Figura 112 - Luís Filipe de Abreu, “E Tudo o Vento Levou”, ilustração para “Almanaque Cultural” 1992, (Calendário do Círculo de Leitores) têmpera s/ papel, 23x30cm, 1991.

O primeiro exemplar que realizou e que deu o mote para o restante conjunto foi alusivo a “E Tudo o Vento Levou”, com o dueto Clark Gable e Vivien Leigh (Figura 112). Nalguns casos é visível um maior grau de contenção, na fluidez do desenho, derivada essencialmente da composição com vários personagens, de que é exemplo “O Padrinho” (Figura 113). Muitos terão sido os insucessos e o virar de página para uma nova tentativa, tendo em vista a manutenção da toada geral desejada¹¹¹.

¹¹¹ Idem.

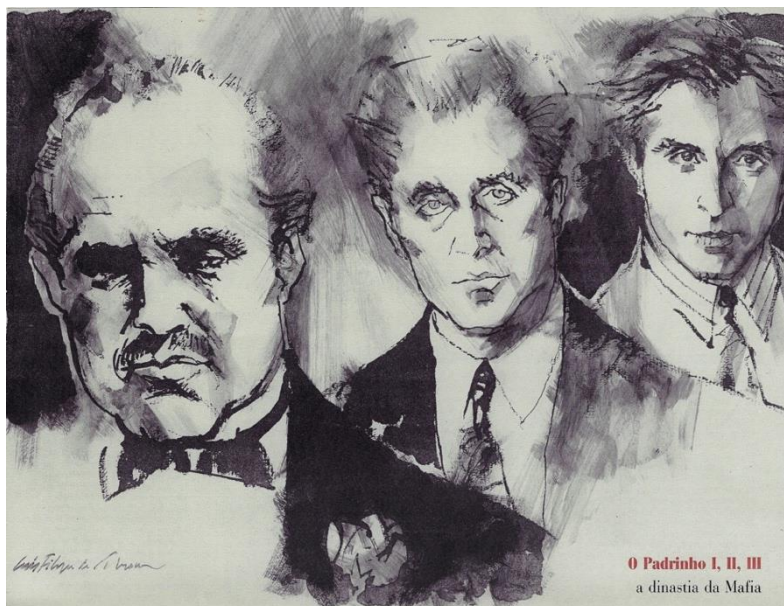


Figura 113- Luís Filipe de Abreu, “O Padrinho I, II, III”, ilustração para “Almanaque Cultural” 1992, (Calendário do Círculo de Leitores) têmpera s/ papel, 23x30cm, 1991.

Para uma análise mais detalhada, são destacados, nesta redação, alguns exemplares, por evidenciarem bem as características estilísticas e conceptuais referidas. Assim, foram escolhidas as páginas com o retrato da atriz Greta Garbo (Figura 114), com o retrato de Vasco Santana (Figura 115), com os retratos de Humphrey Bogart, Ingrid Bergman e Dooley Wilson (Figura 116) e, por fim, com o retrato de Woody Allen (Figura 117).



Figura 114 - Luís Filipe de Abreu, “Greta Garbo”, ilustração para “Almanaque Cultural” 1992, (Calendário do Círculo de Leitores) têmpera s/ papel, 23x30cm, 1991. Lado esquerdo do retrato: pormenor da gestualidade da madeixa referida no texto.

No caso do retrato de Greta Garbo (Figura 114), pode observar-se com clareza dois aspetos que caracterizam todo o conjunto das vinte e quatro pranchas. Através de uma conceção muito gestual, em que a casualidade da mancha, em potência, com as subtilezas provocadas pelo arrastar do pincel com pouca tinta, num esborado muito característico de Luís Filipe de Abreu, se torna forma nos cabelos, destacando-se, aqui, a madeixa do lado esquerdo do retrato, que nasce na testa e vai descendo, enrolando-se. Este traço é realizado num único gesto, previsto ou idealizado pelo autor, mas em que a incerteza, relativa ao resultado final, tem inerente o risco do acaso, como método operativo (Figura 114 - imagem à esquerda). Por outro lado, a síntese com precisão, na zona nasolabial, nas arcadas supraciliares e nos olhos. Em segundo plano, a actriz aparece representada com as mesmas características de gestualidade e sugestão de uma cena icónica do filme “O Beijo”, de 1929.

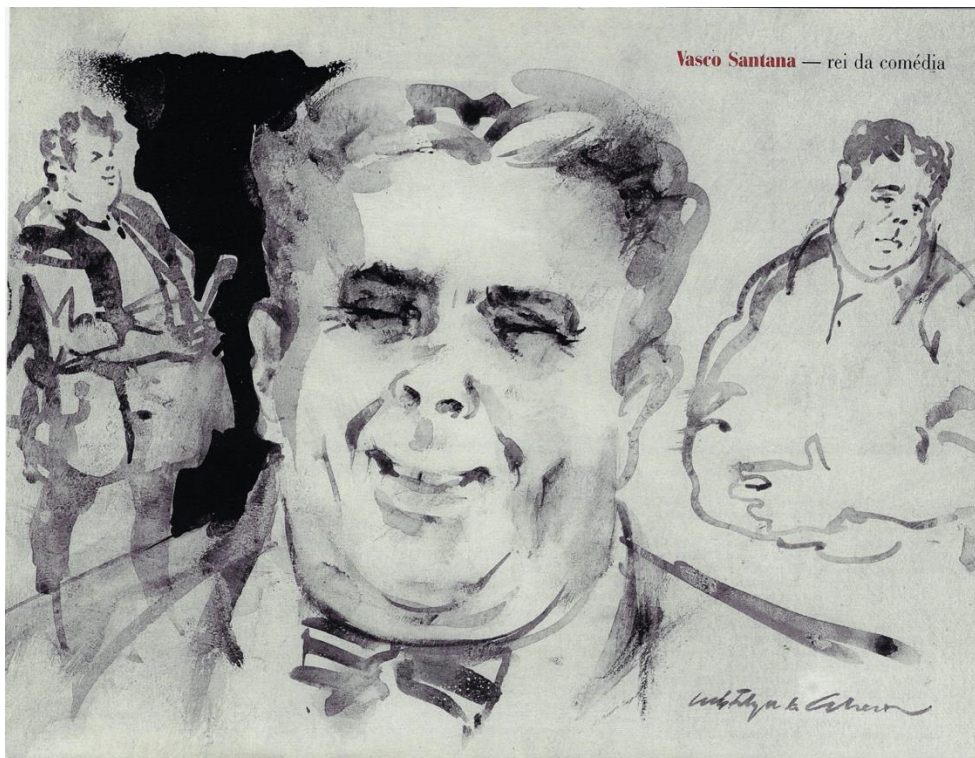


Figura 115 - Luís Filipe de Abreu, “Vasco Santana”, ilustração para “Almanaque Cultural” 1992, (Calendário do Círculo de Leitores) têmpera s/ papel, 23x30cm, 1991.

No segundo exemplo destacado, no retrato do ator português Vasco Santana (Figura 115), são apresentadas três figurações. O retrato principal tem algumas características plásticas ligeiramente diferentes, sobretudo, porque, aqui, a tinta aparece muito mais diluída, com mancha larga, como se pode identificar, facilmente, na sombra do lado esquerdo do rosto. Por outro lado, mantendo a toada da tinta diluída, aparece, no lado direito da composição,

a representação de meio corpo, do mesmo ator, através de um simples traço de contorno, quase contínuo, variando na espessura e conferindo-lhe um aspeto de grande espontaneidade. Neste segundo retrato é de realçar, também, toda a zona nasolabial, com destaque para a simplicidade das narinas e da linha que representa a fenda labial.

No desenho alusivo ao filme “Casablanca” (Figura 116), aparecem os dois protagonistas principais, Humphrey Bogart e Ingrid Bergman e, no plano de fundo, num traçado mais vago ou de sugestão, o famoso pianista Sam, interpretado por Dooley Wilson.



Figura 116 - Luís Filipe de Abreu, “Casablanca”, ilustração para “Almanaque Cultural” 1992, (Calendário do Círculo de Leitores) têmpera s/ papel, 23x30cm, 1991.

Neste exemplar, será oportuno salientar a presença de uma característica muito típica em Luís Filipe de Abreu, que é uma certa geometrização (descendente) que se revela em nivelamentos e simplificações das marcas gráficas, transformando-as em linhas tendencialmente retas e promovendo coincidências nos traçados. Este tipo de conceção é bem notório em várias partes do desenho do rosto dos dois retratados principais, designadamente na zona da boca, no nariz, nos olhos, no maxilar inferior e nas arcadas supraciliares. Na representação dos cabelos existe novamente a presença da mancha casuística, em duas formulações distintas. No caso da figura feminina, o conjunto das manchas, linhas sinuosas e esboroados é processualmente semelhante ao caso descrito anteriormente (Figura 114). É o resultado de um somatório de marcas gestuais, algo

agitadas, mais ou menos densas. No caso do cabelo do ator, o processo é diferente, não se revelando a pincelada de movimento largo, mas, sim, marcas acumuladas, através de uma espécie de raspagem da tinta previamente aplicada no suporte.

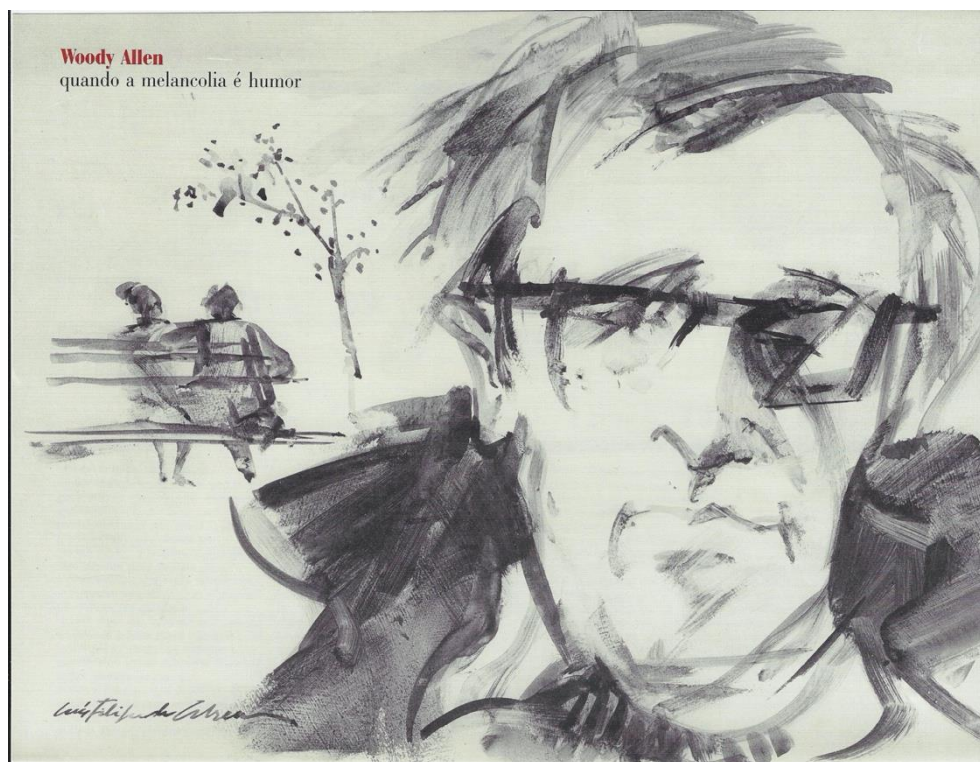


Figura 117 - Luís Filipe de Abreu, “Woody Allen”, ilustração para “Almanaque Cultural” 1992, (Calendário do Círculo de Leitores) têmpera s/ papel, 23x30cm, 1991.

O caso do desenho do ator e realizador Woody Allen (Figura 117) é emblemático de toda esta família de desenhos. Tem uma forte presença do vago, do sugestivo, do casual, do gestual e do geometrizado, em suma, do acidente virtuoso na obtenção do resultado final, sem se distanciar da pretendida semelhança física. À esquerda da composição, surge um singelo esboço de uma cena do filme “Manhattan”, com Woody Allen e Diane Keaton, sentados num banco de jardim. A cena passa-se à beira do rio East, tendo como cenário a ponte de Queensboro, que não está representada na ilustração.

O conjunto de todos os vinte e quatro desenhos que constituem esta publicação insere-se numa tipologia de desenhos a nível processual, em que Luís Filipe de Abreu apresenta uma identidade muito peculiar. Apesar de existir uma pretensão de fidelidade relativa às questões da semelhança física dos retratados, a liberdade interpretativa das formas e das configurações, que tem subjacente a gestualidade e o acaso como métodos operativos, tem inerente determinados pressupostos que importa realçar. A gestualidade é de facto uma característica implícita nos seus desenhos, imprimindo-lhes largueza e segurança no

traço. A espontaneidade é, em grande medida, aparente, porque implica um conhecimento dos assuntos e um modo de ver que é resultante de uma exigente execução predeterminada:

Que ele o possa fazer sem perda de espontaneidade e de clareza da mensagem a transmitir é notável. Mas escapará a muitos observadores pouco atentos que espontaneidade não é “facilidade”: é fruto longamente e arduamente conseguido através de trabalho e disciplina¹¹².

Aliado a esta espontaneidade está também o uso do acaso, que se revela no uso da linha e da mancha. Este aspeto é mais notório nas manchas que se conceptualizam a partir de uma espécie de borrões, em que o imprevisto está presente, enunciando as formas e, por vezes, potenciando ou promovendo soluções gráficas e plásticas variadas, eficazes para os objetivos pretendidos pelo autor. As linhas são, também, protagonistas de um certo acaso, através de uma espécie de ritmos, ora unidirecionais, ora multidirecionais, ou harmonizando-se em sinuosidades, ou transferindo-se de uma forma para outra, numa virtuosa e oportuna *concordância*.

Há outros exemplos de retratos que importa realçar na obra deste artista, tanto pela diferença conceptual e fins a que se destinaram, como, também, pelo cariz inventivo e recriador que implementou, com determinadas intenções. Por exemplo, nas várias efígies feitas para as notas fiduciárias era necessário introduzir verdade nos retratos. Porém, um deles é totalmente inventado, porque não foi possível localizar nenhuma referência iconográfica, nomeadamente, no caso de Bartolomeu Dias.



Figura 118 - Luís Filipe de Abreu, esboço e maquete para efígie de “Bartolomeu Dias”, grafite s/ papel, 15x15 cm, 1988 (esquerda) e 29,7x21 cm, ca. 1994 (direita)

¹¹² Cit. José Pedro Martins Barata in *Códice*, Revista da Fundação Portuguesa de Comunicações, número oito, 2001, p.32

Este relevante navegador foi retratado em duas ocasiões, para as duas distintas edições da nota de dois mil Escudos, emitidas pelo Banco de Portugal. No segundo caso, baseou-se no retrato realizado para o primeiro exemplar, mas, mostrando o lado oposto da face. E, apesar das notórias semelhanças, são dois retratos distintos (Figura 118).

Importa frisar que estes desenhos de retrato, concebidos para as efígies das notas fiduciárias, foram na sua maioria realizados com a técnica de grafite sobre papel. Há esboços iniciais que permitiram pesquisar a individualidade do retratado e, depois, há os desenhos finais concebidos com elevado grau de acabamento, com uma toada naturalista, enfatizada pela gradação de claro-escuro, adequando-se à aplicação em gravura. São os casos dos retratos das personalidades da cultura portuguesa e dos descobrimentos, criados para as notas fiduciárias evocativas de Fernando Pessoa, Mouzinho da Silveira, Teófilo Braga, Antero de Quental, Egas Moniz, da primeira série concebida para o Banco de Portugal, e Bartolomeu Dias, numa edição comemorativa dos quinhentos anos da passagem do Cabo da Boa Esperança. Os retratos de João de Barros, Pedro Álvares Cabral, novamente Bartolomeu Dias, Vasco da Gama e Infante Dom Henrique integram a segunda série.



Figura 119 - Luís Filipe de Abreu, esquerda: “Retrato de Egas Moniz”, 1985; centro: “Retrato Infante Dom Henrique”, 1993; direita “Retrato de Mouzinho da Silveira”, 1981. Grafite s/ papel, c. 29,7x21 cm.

Para além dos retratos aqui referidos, pelas suas qualidades de aprimoramento gráfico, há, também, outros realizados no âmbito da filatelia com semelhante aparência expressiva, designadamente o do escritor Ferreira de Castro (lado esquerdo da Figura 120). Para além deste modo mais refinado de abordar o retrato, no sentido do acabamento gráfico, Luís Filipe de Abreu apresenta outras soluções para esta tipologia de desenho,

como, por exemplo, no caso do estudo para o selo alusivo ao Arquiteto Keil do Amaral (lado direito da Figura 120).

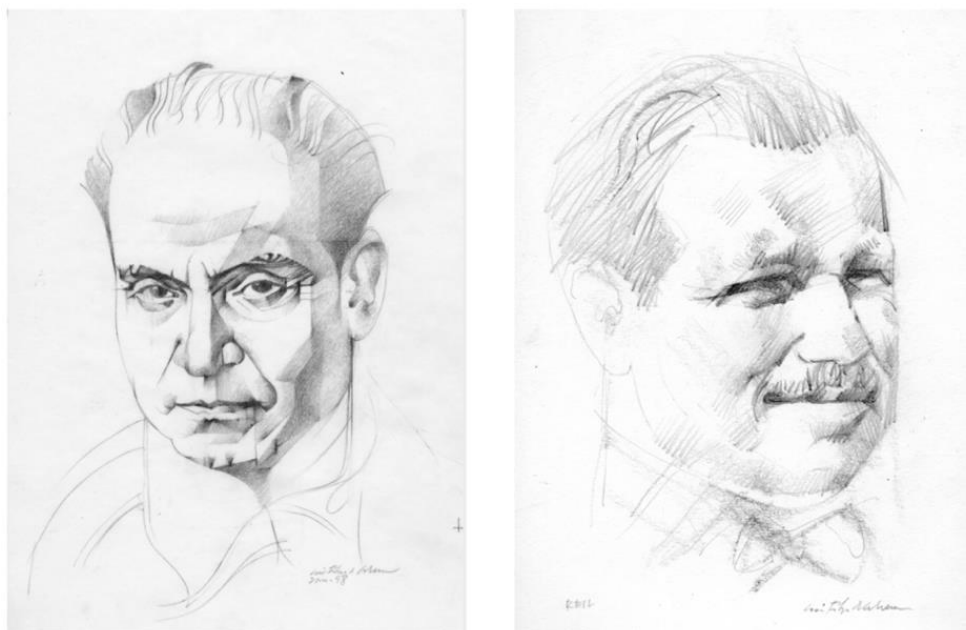


Figura 120 - Luís Filipe de Abreu, esquerda: “Retrato de Ferreira de Castro”, 1998; direita: “Retrato Keil do Amaral”, 2010. Grafite s/ papel, 29,7x21 cm.

Casos semelhantes e, também, emblemáticos deste modo de expressão mais sintética ou de simplificação expressiva, são os cinco blocos de selos alusivos aos Descobridores e Navegadores da época dos Descobrimentos Portugueses. Têm estes um aspeto diferente, recorrendo a um desenho resolvido com grande síntese, apenas com duas cores e o branco, através de grafismos gestuais, numa toada sugestiva, mas de grande eficácia, dada a reduzida escala de cada selo (Figura 121).



Figura 121 - Luís Filipe de Abreu, selos "Navegadores Portugueses": esquerda - João da Nova; direita - Bartolomeu Dias, 1992.

Esta capacidade de síntese, que se constitui como uma depuração da forma, expressa com precisão gestual está bem patente no retrato do seu filho Filipe (Figura 122). Este desenho

foi resolvido com poucas marcas gráficas, imprimidas através de um processo de movimentos gestuais com grande precisão e objetividade. Reforçando esta ideia de síntese, está o facto de Luís Filipe de Abreu conseguir, apenas com poucas marcas gráficas, subtilmente, conferir grande clareza na tradução do real.



Figura 122 - Luís Filipe de Abreu, "Retrato de Filipe", grafite s/ papel, 30x25 cm, 1979.

Integrado no selo alusivo aos cem anos da sua morte, o retrato de Eça de Queiroz revela mais semelhanças expressivas com os retratos apresentados no calendário “Almanaque Cultural”, apesar de ser realizado com duas cores (azul e amarelo). Neste caso, também houve uma proposta, não editada e menos comum na sua linguagem, em que este vulto da literatura aparece retratado de forma caricatural (Figura 123).



Figura 123 - Luís Filipe de Abreu, selo evocativo dos "100 anos da morte de Eça de Queiroz", 2000.

Contrariamente ao retrato de um personagem ou figura real e no âmbito do retrato inventado de Bartolomeu Dias, incluem-se as efígies propostas para o concurso das notas de Euro, do Banco Central Europeu. São todas figuras imaginadas, inexistentes, e a sua representação contém a ideia generalista das épocas a que cada exemplar alude (Figura 124).



Figura 124 - Luís Filipe de Abreu, efígies para notas fiduciárias de Euro, desenho digital, 1996.

O retrato que corresponde à nota de valor de cinco Euros é feminino e destaca-se pelo teor classicista, aludindo à cultura greco-romana. A efígie para a nota de dez euros, com figura masculina, parece inspirada numa representação escultórica de um qualquer póstico medieval. Para a nota de vinte Euros surge, novamente, uma figura feminina, que evoca

o movimento *dolce stil nuovo* (Giovannino de Grassi) e o surgimento do culto mariano, sugerido pela sinuosidade da figura, pela inclinação da cabeça e pela forma ovalizada, características do período gótico. Seguindo com a temática relacionada com as épocas e estilos artísticos surge o homem do renascimento (nota de cinquenta Euros), caracterizado com um tipo de chapéu típico da época, a fazer lembrar algum retrato de Rafael (Agnolo Doni) ou de Holbein (Embaixadores). Para o exemplar seguinte, novamente com uma figura feminina representando o período Barroco, enfatizado com os *exagerados* enrolados do penteado, espelhando o gosto ornamental e faustoso presente nas volutas e outros elementos arquitetónicos dessa época (nota de cem Euros). No exemplar que faz alusão ao período da arquitetura do ferro e do vidro, opta por uma figura masculina, aludindo à época, com a moda *dândi*, com a cartola, os colarinhos altos e virados para cima e o correspondente laçarote. A caracterização da época com este personagem fictício é reforçada pelo seu semblante confiante com o olhar no *infinito* e pela sua barba (nota de duzentos Euros). Por fim, para a época contemporânea configurou a efigie a partir de uma figura feminina da atualidade, na sua simplicidade e descontração emancipada (nota de quinhentos Euros). Pretende-se, aqui, destacar a capacidade inventiva na caracterização das figuras, que parecem reais, através de atributos ou simples alusões a modas, padrões e outros indicadores icónicos que fazem a ligação com as épocas a que se referem.

Apesar do foco deste estudo ter o seu epicentro no desenho, relativamente a este propósito específico do retrato, é importante salientar alguns que se concretizaram em pintura, a óleo sobre tela, partindo de encomendas de trabalho. Alguns destinados a locais públicos relacionados com o âmbito académico. São os casos do Professor Arquiteto Carlos Antero Ferreira¹¹³, da Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa e do Professor Engenheiro Manuel Fernandes Laranjeira¹¹⁴, Reitor da Universidade Nova de Lisboa. (Figura 125).

De notar que em todos os retratos há uma preocupação de, para além da verosimilhança, assegurar monumentalidade e *venustidade*¹¹⁵, atribuindo esses fatores aos retratados. Parece atender às recomendações de Francisco de Holanda, quando, a propósito do

¹¹³ Professor Arquiteto Carlos Antero Ferreira (1932-2017).

¹¹⁴ Professor Engenheiro Manuel Fernandes Laranjeira (1928-2003).

¹¹⁵ *Venustas, Firmitas, Utilitas* são três conceitos apresentados por Vitruvius, na obra *De Architectura*, referentes a beleza, solidez e utilidade. Francisco de Holanda utiliza o termo *venustidade* associado ao retrato na obra *Do tirar Polo Natural*, com o sentido de formosura e graciosidade.

retrato, responde a Brás Pereira, quando este lhe pergunta “— *E se for feia?*” Respondendo: “— *Pareça que não é tão feia.*” (Holanda, (1549) 1984. P. 39).



Figura 125 - Luís Filipe de Abreu, esquerda: "Retrato do Professor Carlos Antero Ferreira", sd. óleo s/ tela, 1997; direita: "Retrato do Professor Manuel Fernandes Laranjeira", sd. óleo s/ tela, s/ data.

Ilustração Literária

A Ilustração Literária, genericamente, pode ser vista como a ilustração primordial. Refere-se, aqui, a gênese do conceito de iluminura e a sua significância de dar luz ao texto. Há, no entanto, neste campo da ilustração, uma distinção importante a fazer, relacionada com a finalidade a que se destina. Essa distinção é entre o tipo de ilustração que se adequa à capa de um livro e o tipo de ilustração que se destina a acompanhar o texto, seja no interior de um livro ou numa página de jornal. Têm, assim, diferentes propósitos e, por isso, também características diversas. A conceção, no caso das capas, pode incluir o desenho dos caracteres, para grafar o título da obra e, eventualmente, o nome do seu autor: configura-se, em certa medida, como se de um cartaz publicitário se tratasse. Tendencialmente a composição da imagem de uma capa remete para uma enunciação global do enredo do texto, sem revelar nenhum pormenor do seu desenlace. É importante frisar que a maioria dos projetos, concebidos para este fim, por Luís Filipe de Abreu, enquadraram-se numa época em que as condicionantes relacionadas com o processo de impressão eram determinantes. Estas condicionantes técnicas acabaram por moldar o modo de fazer, sobretudo, nas composições multicolores destinadas a

impressões. Existem, no seu portfólio, centenas de exemplares concebidos para este domínio da ilustração e, neste estudo, serão selecionados e analisados apenas alguns casos que demonstrem a diversidade de propostas e, inerente a essa diversidade, a sua capacidade inventiva ou liberdade concetual. Já foi mencionada a importância do convívio entre pares, no início da carreira profissional e, nesse sentido, é curioso verificar como há concordâncias ou pontos de aproximação com outros artistas, como Carlos Ribeiro, Manuel Lapa e Paulo Guilherme. Publicações muito elucidativas sobre estas eventuais aproximações são os cinco volumes das *Lendas de Portugal* (Marques, 1963), com ilustrações suas em quatro delas, em conjunto com artistas, como, para além dos três já referidos, João Abel Manta, Júlio Resende, Júlio Pomar, Lima de Freitas, Martins da Costa, Thomaz de Mello, entre outros. Esta publicação saiu em fascículos que mais tarde foram reunidos em cinco volumes, cada um dedicado a um tema: o Volume I, com as *Lendas dos Nomes das Terras*, o volume II, com as *Lendas Heróicas*, o volume III, com as *Lendas de Mouras e Mouros*, o Volume IV, com as *Lendas Religiosas* e, por fim, o Volume V, com as *Lendas de Amor*. A maioria das ilustrações de Luís Filipe de Abreu, aqui publicadas, são monocromáticas. São desenhos a pincel com as características típicas que costuma apresentar neste modo de conceber (figura 126, à esquerda). Há apenas duas ilustrações que se configuram com colorido, diferenciando-se com uma tipologia que se traduz num aspeto mais pictural (Figura 126, à direita).



Figura 126 - Luís Filipe de Abreu, ilustrações para as "Lendas de Portugal": esquerda - "Lenda do Cristão Cativo", volume III, p. 87; direita - "Lenda da Epopeia de Liconimargi", volume II, p. 303.

A maioria dos casos, presentes nestas publicações, são desenhos que mostram um espírito de síntese na conceção. Desenhos num só tom, como antes dito, com as formas, apenas,

insinuadas com subtilidade, através do confronto entre a linha e a mancha. Aqui, a linha desempenha um papel determinante, muito rica pela sua variabilidade: é uma linha sensível que pode ser, mais ou menos, objetiva na determinação da forma; pode ser mais ou menos precisa; delicada ou forte; pode ser interrompida ou pode desfazer-se num esboroado ou numa mancha. Estes são processos de conceber o desenho que exemplificam características identitárias deste autor.

Há um aspeto que deve ser sublinhado, que o próprio faz questão de afirmar¹¹⁶, que é a fidelidade à narrativa do texto, que se concretiza com a inclusão de determinados detalhes. Especificamente atendendo às ilustrações para capas, sendo outras as intenções, a conceção acaba por apresentar características diferentes. Designadamente, o que diz respeito ao desenho das letras que é, em alguns casos, determinante, quando evoca uma temática que envolve russos, judeus ou árabes e faz com que o desenho das letras convirja para essa determinação (Figura 127).



Figura 127 - Luís Filipe de Abreu, três capas de livros onde se destaca o desenho de letras.

As opções técnicas que usou, para a conceção de capas, são múltiplas, desde o *scrapboard* (Figura 128, à esquerda), a xilogravura (Figura 128, à direita), ou o stencil (Figura 129); outras capas assentam em técnicas mais recorrentes, designadamente, o desenho a pincel e guache, em múltiplas variações. As últimas capas de livros foram concebidas para os romances de D. H. Lawrence, editados pelo Círculo de Leitores (Figura 130). Os originais foram efetuados sobre cartão, previamente tintados a preto, sendo as ilustrações desenhadas com pincel, a guache, com uma aparência semelhante à que existe nos selos e nos cartões de tapeçaria, ou seja, com cores que não se misturam, apenas se sobrepõem e com os característicos gestos de desenho, amplos e precisos

¹¹⁶ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

(Figura 131). De notar que estas edições foram realizadas já na última década do século XX e, portanto, as questões técnicas que terão condicionado o modo de fazer no início da carreira já não se punham.

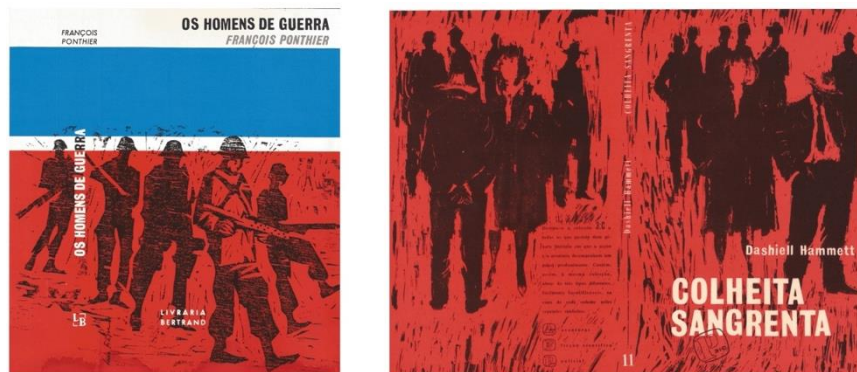


Figura 128 - Luís Filipe de Abreu, duas capas de livros onde se distingue à esquerda a técnica de *Scraperboard* e à direita a técnica de xilogravura.



Figura 129 - Luís Filipe de Abreu, três exemplares das Viagens Maravilhosas de Júlio Verne executados com técnica *stencil*, ca 1965.



Figura 130 - Luís Filipe de Abreu, três exemplares dos Romances de D. H. Lawrence, editados pelo Círculo de Leitores, 1995 e 1996.



Figura 131 - Luís Filipe de Abreu, três exemplares para os Romances de D. H. Lawrence (da esquerda para a direita): “O Pavão Branco”; “A Serpente Emplumada”; “Filhos e Amantes”, guache s/ cartão, 70x50 cm, 1994.

Numa panorâmica geral, especificamente, neste campo da ilustração destinada a capas de livros (mais de sessenta), nem sempre se consegue estabelecer muitas ligações de estilo. O desenho integrado nestas publicações apresenta características díspares e mostra que existe uma grande amplitude e variedade de opções, tanto no uso dos recursos técnicos, como nos meios gráficos de expressão e, também, na representação dos conteúdos. Isto acontece, tanto por motivos ligados à linha temporal que os separa, sublinhando-se as condicionantes técnicas relacionadas com a impressão como, sobretudo, por opções pessoais. As ilustrações destacadas neste estudo prendem-se, essencialmente, com o propósito de mostrar a riqueza da diversidade.

Não sendo propriamente de âmbito literário, as ilustrações que concebeu para algumas capas da Revista Portuguesa de Química merecem destaque, sobretudo, como reveladoras da procura de interpretações para temáticas, de certa forma, inusitadas. No anterior capítulo sobre a cinésica, já foi expressa essa preocupação, bem como a pesquisa inerente à capa que ilustra o “plasma”, quarto estado da matéria (Figura 94). Outros temas, também invulgares, dedicados à “Química Industrial”¹¹⁷, foram tratados nas capas desta publicação, em 1968, como “O Petróleo”, “Farmacologia”, “Fertilizantes e Pesticidas” ou “Siderurgia (Figura 132). Estas imagens refletem bem, por um lado, o cuidado deste autor na interpretação dos temas e, por outro lado, a espetacularidade que encerram, com o forte colorido e a conjugação de diferentes motivos, que ilustram as ideias subjacentes aos temas propostos. A sua conceção consuma-se através da conjugação de diferentes

¹¹⁷ Revista Portuguesa de Química, Vol 10 - nº4, 1968.

elementos, tirando proveito de sobreposições, transferências ou coincidências de umas formas com outras, abstrações, geometrizações e outros oportunismos gráficos.



Figura 132 - Luís Filipe de Abreu, capas da “Revista Portuguesa de Química”: em cima à esquerda - “O Petróleo”; em cima à direita - “Farmacologia”; em baixo à esquerda - “Fertilizantes e Pesticidas”; em baixo à direita - “Siderurgia”, 1968.

Não foi possível aceder aos originais destas peças. No entanto, outras que foram preteridas na edição e a que foi possível aceder mostram, igualmente, o cariz pictural e a mesma qualidade plástica, tendo em conta o tipo de publicação a que se destinavam (Figura 133).



Figura 133 - Luís Filipe de Abreu, "Ilustrações para a Revista Portuguesa de Química", guache s/ papel, 40x60 cm, ca. 1968.

Dentro deste âmbito da ilustração editorial, aqui focado nas capas, há, também, muita diversidade de processos técnicos e concetuais, nas ilustrações integradas no interior das publicações. Nestas ilustrações, que acompanham os textos, há dois casos que merecem

realce pela *monumentalidade*¹¹⁸ (Lothe, 1967, p. 91). São as ilustrações para o Romance *O Pão não Cai do Céu*, de José Rodrigues Miguéis, publicados no jornal “Diário Popular”, no final da década de setenta (Figuras 1, 34, 99, 100, 109 e 134).



Figura 134 - Luís Filipe de Abreu, Ilustração para o Romance *O Pão não Cai do Céu*, de José Rodrigues Miguéis, publicado no Jornal Diário de Popular, guache s/ papel, 37x31 cm, 1975.

¹¹⁸ “Il me faut ajouter à ces valeurs absolues ce que j’appellerai la *monumentalité*. Je fais mentalement le tour des grands chefs-d’œuvre du passé et du présent, et je n’arrive pas à en voir un qui ne soit monumental par ses proportions.”



Figura 135- Luís Filipe de Abreu, ilustração para o romance *Cox City*, de Guillaume Apollinaire, guache s/ papel, 50x65, 1976. (Publicado no jornal “A Ilustração” de 6 julho de 1976).



Figura 136 -Luís Filipe de Abreu, ilustração para o romance *O Desaparecimento de Honoré Subrac*, de Guillaume Apollinaire, guache s/ papel, 50x70, 1976. (Publicado no jornal “A Ilustração” de 13 julho de 1976).

Ilustrações semelhantes foram publicadas num outro jornal semanal (terças-feiras), “A Ilustração”, para romances de Guillaume Apollinaire (Figuras 135 e 136) e de Vergílio Ferreira (Figura 137).

Existem no espólio particular do autor perto de uma centena de exemplares, todos concebidos da mesma forma, ou seja, guache sobre papel e todos apresentam uma qualidade gráfica semelhante, tendo, por isso, sido difícil proceder a uma seleção.



Figura 137 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para o romance *A Estrela*, de Virgílio Ferreira, guache s/ papel, 55x37 cm, 1976. (Publicado no jornal “A Ilustração” de 3 de agosto de 1976).

Evidenciam-se, também, as ilustrações para “As Mil e Uma Noites”, publicadas pelo Círculo de Leitores, no princípio da década de noventa. Também realizadas com guache, mas, agora, sobre cartão tintado de branco. Estes desenhos caracterizam-se por se apresentarem com diferentes tonalidades e por um vistoso colorido. São desenhos que elucidam claramente as qualidades gráficas distintivas deste artista, designadamente, a fluidez e precisão na conjugação da linha com a mancha. A estas duas componentes gráficas associa-se a previsão do acaso e da gestualidade. Exemplifica-se essa característica através da mancha, que é primordial e ocupa o espaço da figura representada, com zonas mais planas e outras com o singular esboroadado. A mancha é completada com uma linha sensível (caligráfica), com nuances de espessura e interrupções. É com esta linha de gesto amplo, sensível e precisa, que desenha uma figura humana, em qualquer posição, sempre com rigor anatómico, ou um drapeado, ou um cavalo, ou a referência a uma qualquer estrutura arquitetónica. Nestes desenhos, editados pelo Círculo de Leitores, destaca-se o virtuosismo na representação da figura humana, designadamente nas atitudes e poses em que se apresenta, sendo que todos estes desenhos partem da imaginação, sem referentes físicos, e são concebidos com poucas ou, mesmo, sem emendas. O processo usado e a plenitude do seu gesto largo e espontâneo são claramente visíveis em algumas pranchas inacabadas ou incompletas (Figuras 138).



Figura 138 - Luís Filipe de Abreu, ilustrações inacabadas para *As Mil e Uma Noites*, do Círculo de Leitores, guache s/ cartão, 70 cm de altura, 1978.

Importa referir que são desenhos de dimensões consideráveis, tendo em conta as dimensões previstas no fim editorial a que se destinaram. Mas, provavelmente, a plenitude de largueza do gesto só, assim, poderia ser conseguida. Por vezes, tira proveito do acaso nas manchas diluídas, conjugado com situações em que define as formas com linha

precisa e objetiva, sem nunca fugir às dificuldades, na representação da figura humana, designadamente, as extremidades e os escorços, ou os aglomerados de personagens, em situações casuais, como se “fixasse o instante”¹¹⁹. Esta referência à pose estática é a expressão do que podemos observar nestes desenhos que parecem animados, ou que transmitem sensação de movimento.



Figura 139 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para *As Mil e Uma Noites*, do Círculo de Leitores, guache s/ cartão, 70x50 cm, 1978.

¹¹⁹ Almada Negreiros: O desenho é o nosso entendimento a fixar o instante. *O Desenho*, Madrid, 1927.



Figura 140 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para *As Mil e Uma Noites*, do Círculo de Leitores, guache s/ cartão, 70x50 cm, 1978.

Estes desenhos, concebidos para *As Mil e Uma Noites* (Figuras 9 e 139 a 141) são da maior relevância na obra gráfica de Luís Filipe de Abreu, no campo da ilustração, porque mostram com grande clareza os modos operativos e a liberdade concetual das suas criações artísticas. É certo que, neste âmbito da ilustração, seja na fiduciária, na filatélica, na publicitária, entre outras tipologias, todas mostram grande adequação ao propósito a que se destinam. No entanto, estes últimos casos destacados formulam uma espécie de síntese de identidade deste artista. Têm presente um pouco de tudo o que o distingue e individualiza, designadamente, o aspeto da fluidez do desenho associado à espontaneidade, o rigor no desenho dos referentes de qualquer âmbito e, ainda, as

questões associadas à problemática da composição. No fundo uma espécie de *gestalt* caracterizadora da sua obra.



Figura 141 -Luís Filipe de Abreu, ilustração para *As Mil e Uma Noites*, do Círculo de Leitores, guache s/ cartão, 70x100 cm, 1978.

Ilustração Infantojuvenil

O desenho, dirigido ou com características para motivar, essencialmente, uma faixa etária infantojuvenil, faz, também, parte do discurso artístico de Luís Filipe de Abreu. Em algumas ocasiões, realizou este tipo de desenhos por questões profissionais, em situações de encomenda, por parte de editores ou autores de livros escolares e lúdicos, mas, também, noutros momentos, designadamente familiares, dedicados aos filhos, que lhe solicitavam, ao serão, em casa, que desenhasse livremente. Não foi muito do seu agrado quando surgiu a primeira oportunidade, a nível profissional, para executar ilustração infantojuvenil. Identificava-se mais com um tipo de representação que não envolvesse objetivos do agrado infantil. Refere que terá dito inicialmente que “não sei fazer essas coisas” e confessa que, inicialmente, sentiu algum desconforto com a ideia¹²⁰. Walt

¹²⁰ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

Disney e a banda desenhada estavam no auge, nessa época, e essa, de facto, não era a sua tendência natural. Foi da Livraria Bertrand, no início da década de sessenta, que surgiu o primeiro convite e foi para ilustrar a *Arca de Noé*, de Aquilino Ribeiro. Um conjunto de histórias que envolvem animais e que foram publicadas em pequenos livros (21x18 centímetros). No ano de 1989, as mesmas ilustrações foram compiladas numa nova edição de capa rígida (Figura 142).

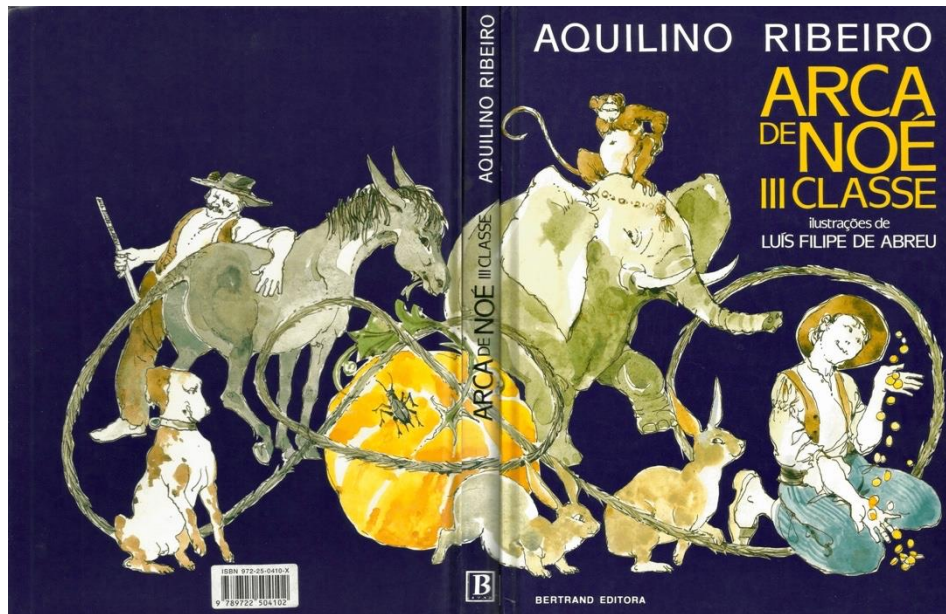


Figura 142- Capa do livro "Arca de Noé" de Aquilino Ribeiro.

Em meados dos anos sessenta, surgiu novo convite, agora por iniciativa da Comissão do Livro Único, do Ministério da Educação Nacional, sob indicação do Pintor Lino António, Professor e Diretor da Escola de Artes Decorativas António Arroio. O convite foi para ilustrar, em parceria com a Pintora Maria Keil, os livros escolares da primeira e da segunda classe (figura 141).

Livro da 2ª Classe. Depois do sucesso do livro da 1ª Classe, a Comissão do Livro Único convidou-me de novo para uma tarefa em colaboração com Maria Keil. Prazo extremamente curto, como de costume. Desta vez, diferentemente do que aconteceu no primeiro, decidi de acordo com Maria Keil, que faríamos uma divisão de páginas mais ou menos alternadas, e que não nos esforçaríamos muito com aparências de afinidades. O trabalho foi feito “à primeira”, sem tempo para emendas desejadas.¹²¹

¹²¹ Luís Filipe de Abreu, extraído de documento do arquivo privado “Dados de Curriculum”, s/d.



Figura 143 - Capas dos Livros de Leitura da 1ª e 2ª classe.

Já nos anos setenta, surgiu nova encomenda, agora para a Livraria Sá da Costa, por indicação do seu consultor gráfico Victor da Silva, para ilustrar as obras infantis de António Sérgio (figura 142).

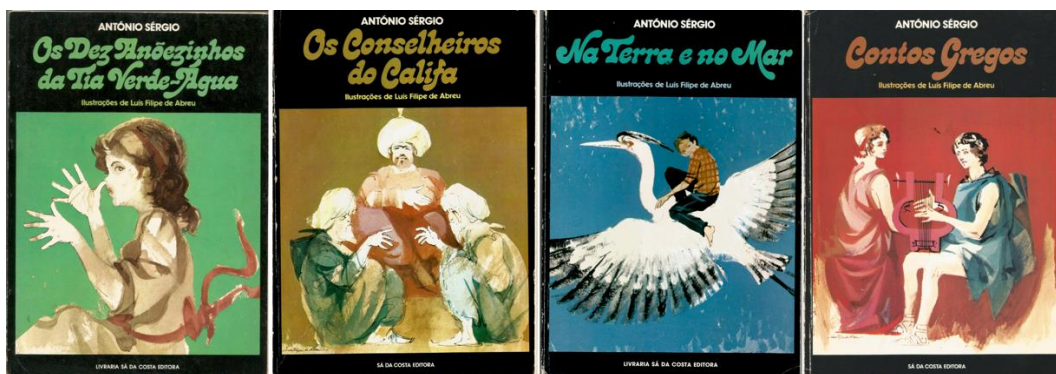


Figura 144 - Capas dos Livros de Contos Infantis de António Sérgio

Nestes desenhos são aceites determinadas desproporções anatómicas ou exageros de representação. Naturalmente que essas eventuais deformações ou exageros promovem a existência de uma toada humorística ou a envolvimento de imagens que remetem para o imaginário infantil com a intenção de captar a atenção dos leitores a que é dirigido. Mas há um cariz, sempre transversal nas ilustrações literárias realizadas por Luís Filipe de Abreu, que é a fidelidade à narrativa. Consta-se, no entanto, que, apesar dos âmbitos serem diferentes, existem muitas coincidências e afinidades nas questões técnicas e conceptuais empregues noutros trabalhos da sua autoria. A ilustração editorial é uma área com muita presença e continuidade na sua atividade artística. Para este estudo e particularmente no campo dirigido à infância, foram selecionados alguns exemplares de

vários livros e, também, três desenhos do espólio particular do autor, estes realizados num contexto lúdico e familiar, em 1974 e 1975. Relativamente a publicações editoriais, propriamente ditas, foram selecionadas ilustrações dos livros de leitura da primeira e segunda classe, concebidos em parceria com a artista Maria Keil, editados em 1967 e 1968. Também do livro *A Arca de Noé*, de Aquilino Ribeiro, editado pela Livraria Bertrand e do livro, *Na Terra e no Mar*, de António Sérgio, editado pela Livraria Sá da Costa, são apresentados alguns exemplos. Ao critério de escolha das imagens presidiram, essencialmente, princípios de variedade expressiva, cromática e temática.

Os recursos materiais usados são, genericamente, os habituais em Luís Filipe de Abreu, ou seja, tintas acrílicas, a pincel, sobre papel. Tecnicamente, verifica-se o mesmo tipo de expressão plástica, com as manchas mais ou menos diluídas, com o jogo entre a linha e a mancha, e com os acasos típicos da sua identidade gráfica, como os esboroados da pincelada e as transferências das manchas, linhas ou outras marcas, de umas figuras para as outras, recorrentemente tirando proveito de “oportunidades gráficas”, através de concordâncias e sobreposições.

A primeira ilustração, destacada nesta análise, faz parte do conto *História do macaco trocista e do elefante que não era para graças*, de Aquilino Ribeiro (Figura 145).



Figura 145 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para *Arca de Noé*, de Aquilino Ribeiro - *História do macaco trocista e do elefante que não era para graças*, de Aquilino Ribeiro, (p. 31).

Aparece neste desenho, em primeiro plano, a figura de um palhaço vestido de arlequim a dedilhar um bandolim. Esta figura distingue-se pelo jeito cómico do rosto, do caminhar e

dos grandes sapatos, em bico. Salienta-se, entre outros aspetos, o desenho e a posição das mãos, em conformidade com a realidade da ação. Em segundo plano, aparecem três animais que são os protagonistas do conto, o elefante, o macaco e a girafa. Quase tudo é representado a partir de manchas de cor, umas mais diluídas e outras mais opacas, sobretudo, no caso da girafa. No elefante, é usada a linha na caracterização da tromba, olhos e orelhas. Na representação dos animais, conhecimento e à vontade manifestam-se claramente na sua aparência. Não se notam, neste desenho, emendas ou hesitações na sua concretização. Tudo aparenta ser feito com fluidez e facilidade, transmitindo um cariz de desenho espontâneo. Na segunda ilustração analisada (Figura 146), aparece o macaco, personagem irrequieta do conto, pendurado numa árvore, a comer um fruto. A aparência da figura é, novamente, divertida: a olhar para o lado, enquanto come uma maçã. Apenas com três tons de castanho e algumas linhas mais escuras, subtilmente usadas, e de forma muito sintetizada, representa o macaco, também com imediata fluidez de execução. O fundo é variado, com manchas largas, e composto, também, com pinceladas rítmicas que sugerem folhagens. Por fim, os frutos salpicam a imagem com cor quente, contribuindo para acentuar o cariz infantil desejado.

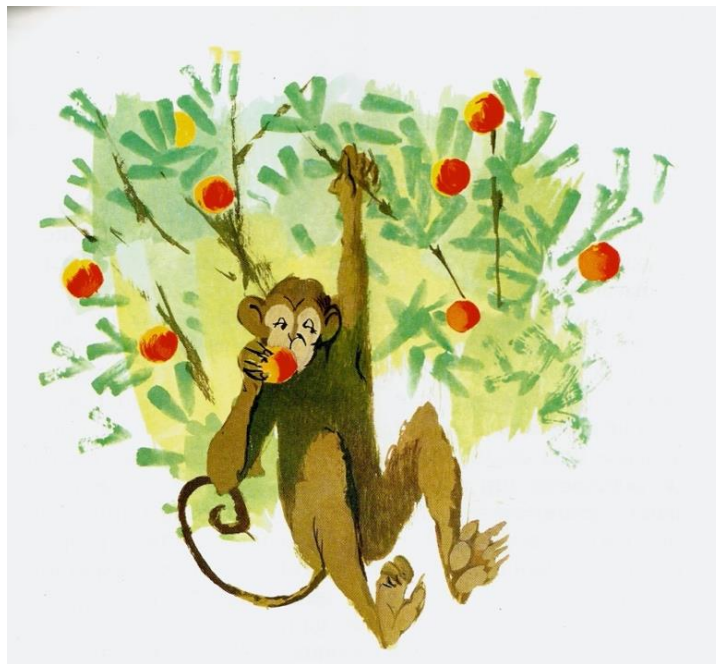


Figura 146 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para *Arca de Noé*, de Aquilino Ribeiro - *História do macaco trocista e do elefante que não era para graças*, de Aquilino Ribeiro, (p. 33).

De outro conto de Aquilino Ribeiro, *História do coelho pardinho que ficou sem rabo*, selecionou-se uma ilustração, com um gato “a rolar-se na doce lazeira” (cit: Ribeiro, 1989, p. 58), em cima de um telhado, de águas pouco inclinadas; em segundo plano, um cão a

ladrar, preso a uma corrente (Figura 147). Tudo remete para um momento específico da narrativa, como é usual neste artista, sobretudo, quando o foco é a ilustração literária.

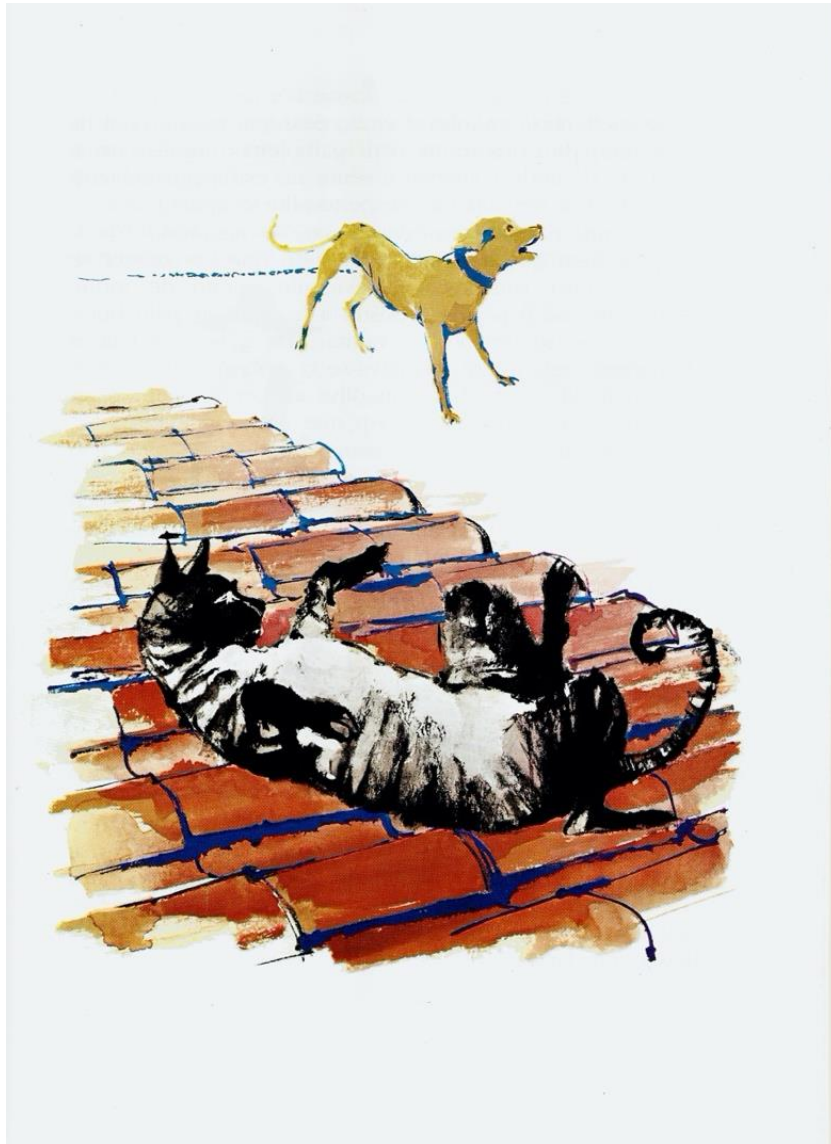


Figura 147 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para *Arca de Noé*, de Aquilino Ribeiro - *História do coelho pardinho que ficou sem rabo* (p. 59).

Destacam-se nesta ilustração, a caracterização dos animais, nas suas ações, em poses típicas, acentuadas pelo espírito expressivo das formas. As telhas, onde o gato se rebola, são representadas com a sua cor local, através de marcas diluídas e sobreposições de manchas, sendo depois apurada a sua representação com um tom escuro, azulado, quase complementar do primeiro. As duas tonalidades vão-se esbatendo, conferindo um efeito perspetivo e espacial a toda a cena. Mais uma vez, o esboroadado do pincel, com pouca tinta, aparece na representação do gato, neste caso, criando um efeito de pelagem.

Ilustrando outro conto de Aquilino Ribeiro, agora a *História do burro com rabo de légua*

e meia, foi selecionada uma ilustração em que se destaca a representação da figura humana dirigida ao público infantil (Figura 148). Nota-se, aqui, um espírito caricatural, nas figuras do eclesiástico e do burguês, com os queixos e narizes pontiagudos, e no camponês, com um chapéu de abas exageradamente largas, que sublinham o inclinar do rosto, remetendo para a situação textual, quando a figura do sacerdote diz, a apontar para o céu: "O fim do mundo será anunciado por inexplicáveis espelhos" (cit: Ribeiro, 1989. P. 132).

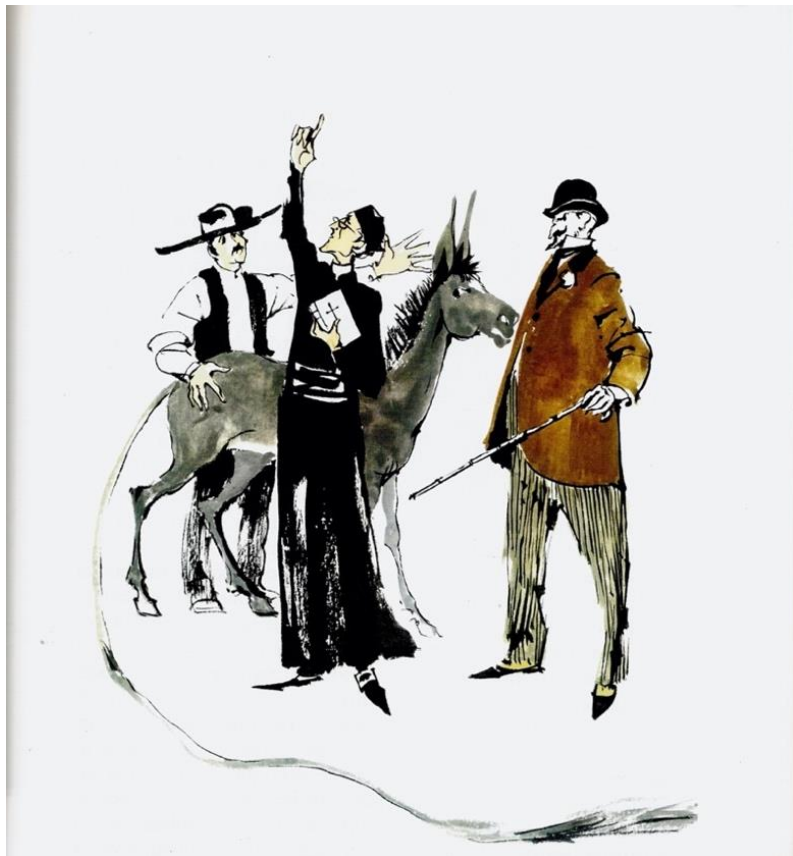


Figura 148 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para *Arca de Noé*, de Aquilino Ribeiro - *História do burro com rabo de légua e meia* (p. 133).

Permanecem as manchas diluídas, o jogo de linha e mancha, no burro e nas calças do personagem, caracterizado como burguês, ao invés do esboroado, no fato do sacerdote. Destaca-se, ainda, a simplicidade e eficácia da representação das mangas da camisa do camponês, com uma linha subtil que é, no entanto, expressiva e sensível com as suas alterações de intensidade e interrupções. Há, neste desenho, ainda, outro aspeto a realçar, muito replicado por este autor, nas questões de narrativa, que é o uso da representação das mãos, nas suas mais variadas poses circunstanciais, tornando-se descritivas das ações e situações ilustradas. Muitas outras ilustrações destes contos infantis de Aquilino Ribeiro

poderiam ser analisadas à luz de várias características anteriormente enunciadas. Seleccionaram-se mais duas, para evidenciar a linguagem utilizada na chamada de atenção do público infantojuvenil. Uma, pelo aspeto cómico situacional e pelos exageros na representação da figura humana (Figura 149), em que o capitão Napoleão Militão “ressonava e tressuava acabrunhado pelo calor” (cit: Ribeiro, 1989, p. 103), com uma grande barriga, com os pés de fora e com uma mosca pousada na testa; antecedendo um momento chave da história, o “impedido” Pedro da Felícia vai atingi-lo com uma vassourada, provocando uma situação caricata.



Figura 149 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para *Arca de Noé*, de Aquilino Ribeiro - *O Filho de Felícia ou a Inocência recompensada* (p. 104).

A outra imagem mostra outro tipo de apelo, para o público alvo, que se traduz no forte e variado colorido, bem como na transmissão da ideia de movimento (Figura 150).



Figura 150 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para *Arca de Noé*, de Aquilino Ribeiro - *O Filho de Felícia ou a Inocência recompensada* (p. 106).

Acerca dos livros escolares ilustrados em parceria com Maria Keil (Figura 143), foi escolhida uma prancha de banda desenhada demonstrativa da versatilidade do autor (Figura 151). De facto, aqui, a linguagem figurativa é muito diversa do seu habitual, apesar de, mais uma vez, serem notórias algumas características que o distinguem. Novamente, o uso da representação das mãos das figuras, com funções dinâmicas e alguma tendência para uma certa geometrização das formas, através de nivelamentos e simplificações. Mas, a escolha desta prancha prende-se, essencialmente, não com a variação na expressão gráfica, mas, sim, com a variação no tipo de figuração que se aproxima do que é mais típico num certo tipo de banda desenhada convencional. As figuras são desproporcionadas, com as cabeças grandes, o desenho foge à tridimensionalidade, ou seja, não tem perspetiva, e são usadas cores planas bastante saturadas, sem diluições.



Figura 151 - Livro de leitura 1ª da Classe (p. 17).

Nestas publicações de cariz didático, a sua versatilidade na abordagem às ilustrações pré-programadas pelos autores é notável. Em algumas ilustrações, o cariz da sua expressão plástica tem muitas semelhanças com o estilo próprio usado noutra tipo de ilustrações, como a publicitária ou a editorial. As manchas coloridas articulam-se com as formas e figuras através de transferências de cor e de invasões do espaço plástico (Figura 152 e 153). O aspeto pictórico é peculiar e a intenção de motivar a atenção das crianças está expressa na encenação de movimentos de alegria (Figura 152) ou através da criação de cenários, que remetem, por exemplo, para o mistério do desconhecido ou para o espírito de aventura (Figura 153).



Figura 152 - Livro de Leitura da 2ª classe (pp. 116 e 117)

Nestas duas publicações, as ilustrações apresentam, de um modo geral, o emprego de cores planas saturadas; o uso de tonalidades complementares é recorrente, sendo isso, também, um fator identitário da obra deste artista.

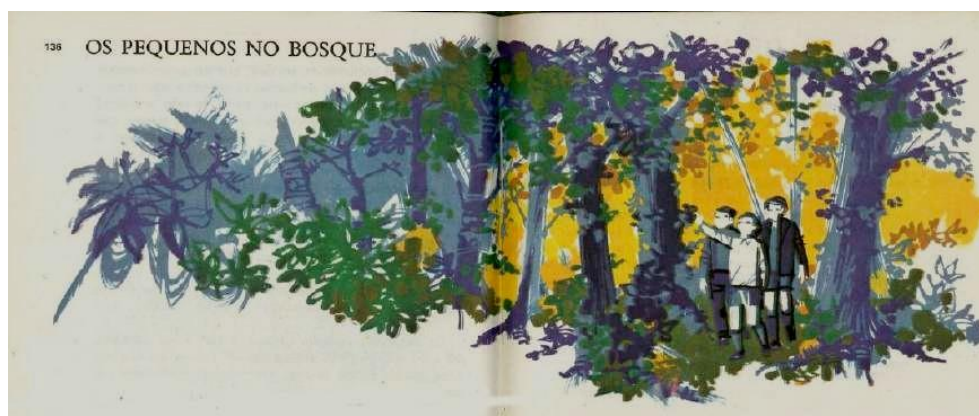


Figura 153 - Livro de Leitura da 2ª classe (pp. 136 e 137)

Já nos anos setenta, quando convidado para ilustrar a edição das histórias infantis de António Sérgio, é notória a sua predisposição para assumir a ilustração infantil, sem se desviar da sua linguagem própria. São ilustrações feitas a negro e num tom pardo, entre o ocre e o verde, com pincel, sobre papel. Estão presentes reflexos de muitas outras ilustrações que foi fazendo ao longo do tempo, designadamente as realizadas para o jornal Diário Popular, sobre o romance *O Pão Não Cai do Céu*, de José Rodrigues Miguéis. Nestes exemplares, já não se verificam deformações das figuras com o propósito da chamada de atenção aos mais novos, mas, sim, o seu cunho pessoal na representação das

figuras e das formas em si, sejam humanas, arquitetónicas, animais ou outros objetos (Figuras 154 a 156). O que está sempre presente nas ilustrações é a atenção e o cuidado de ser fiel às passagens do texto.

Só muito mais tarde 1978 fui convidado a fazer ilustrações para a 1ª edição de Contos Infantis, ao que suponho, inéditos até aí e que eu desconhecia. Agora para a Sá da Costa, pareceu-me um caso semelhante ao que, anos antes, tinha sucedido com Aquilino Ribeiro para a Bertrand. Evidentemente com linguagens muito diferentes dos autores respectivos. Naturalmente que isso também contribuiu para uma grande diferença no espírito com que encarei as duas tarefas. À distância sem nunca ter pensado nisso a sério, verifico que o carácter “pró” popular-infantil, pícaro e burlesco das ilustrações para Aquilino, não tem correspondência no cunho mais sóbrio, mais juvenil-sisudo das de Sérgio. O tom de narrativa era diferente e os muitos anos passados tinham também modificado o modo do ilustrador, necessariamente. Nunca me seduziu a ideia de “fazer para crianças”. As de Aquilino são um compromisso. As de Sérgio parecem-me reflectir algum cuidado para não criar dificuldades aos jovens leitores. Não me lembro já do que nessa altura senti para além da responsabilidade que se me impunha, numa época em que já havia muita actividade no meio, e estava perante uma editora de prestígio que se dispunha a pôr um novo no lugar de vários “gloriosos” do passado, que tinham um público desse tempo, que os admirara. Deles (R. Rego, Sá da Costa, Duarte Vidal, outros próximos da Livraria Sá da Costa, etc.) recebi provas de apreço e consideração¹²².



Figura 154 - *A Esperteza da Raposa*, do Volume III, dos contos infantis de António Sérgio, *Na Terra e no Mar* (p. 16).

¹²² Luís Filipe de Abreu, extraído de documento do arquivo privado “Ilustração Pessoas”, 2014.



Figura 155 - *O Príncipe Encantado*, do Volume III, dos contos infantis de António Sérgio, *Na Terra e no Mar* (p. 38).

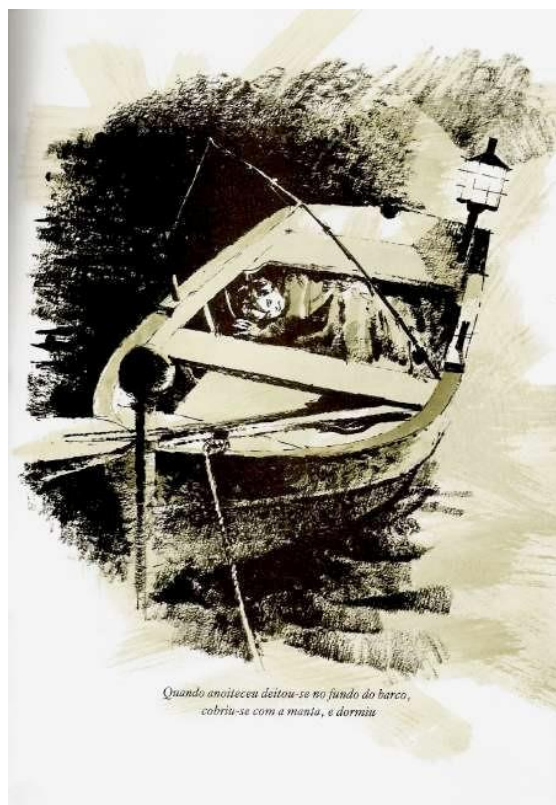


Figura 156 - *História do José Maria*, do Volume III, dos contos infantis de António Sérgio, *Na Terra e no Mar* (p. 45).

Os últimos desenhos apresentados no presente capítulo têm um carácter distinto (Figuras 157 a 159). Integram um caderno de desenho e são do foro particular do autor. São desenhos dedicados aos filhos, numa espécie de demonstração lúdica, muitas vezes, a pedido destes.



Figura 157 - Caderno de Desenhos de 1974/75, grafite s/ papel, 32x27 cm, 1974 (p. 5).

É uma série de trinta desenhos, a grafite, com representações essencialmente de animais. Apenas, em dois, aparece a figura humana, com um astronauta a flutuar, em escorço, e um pequeno esboço de autorretrato. Foram seleccionados, para o presente estudo, três desenhos, sendo que a escolha poderia ter sido outra, dentro de tantas opções possíveis. No primeiro desenho, está representado um par de ursos abraçados (Figura 157), sendo o

requisito apelativo para as crianças, neste caso, o abraço e a expressão meiga dos ursos. A fidelidade anatómica dos ursos está bem patente; nos olhos, é relevante o aspeto humanizado do olhar. O claro/escuro é feito com um traço enrolado contínuo, que se adensa ou suaviza, conferindo, à representação, a modelação da forma e caracterizando a sua superfície, dando-lhe o aspeto de pelagem.

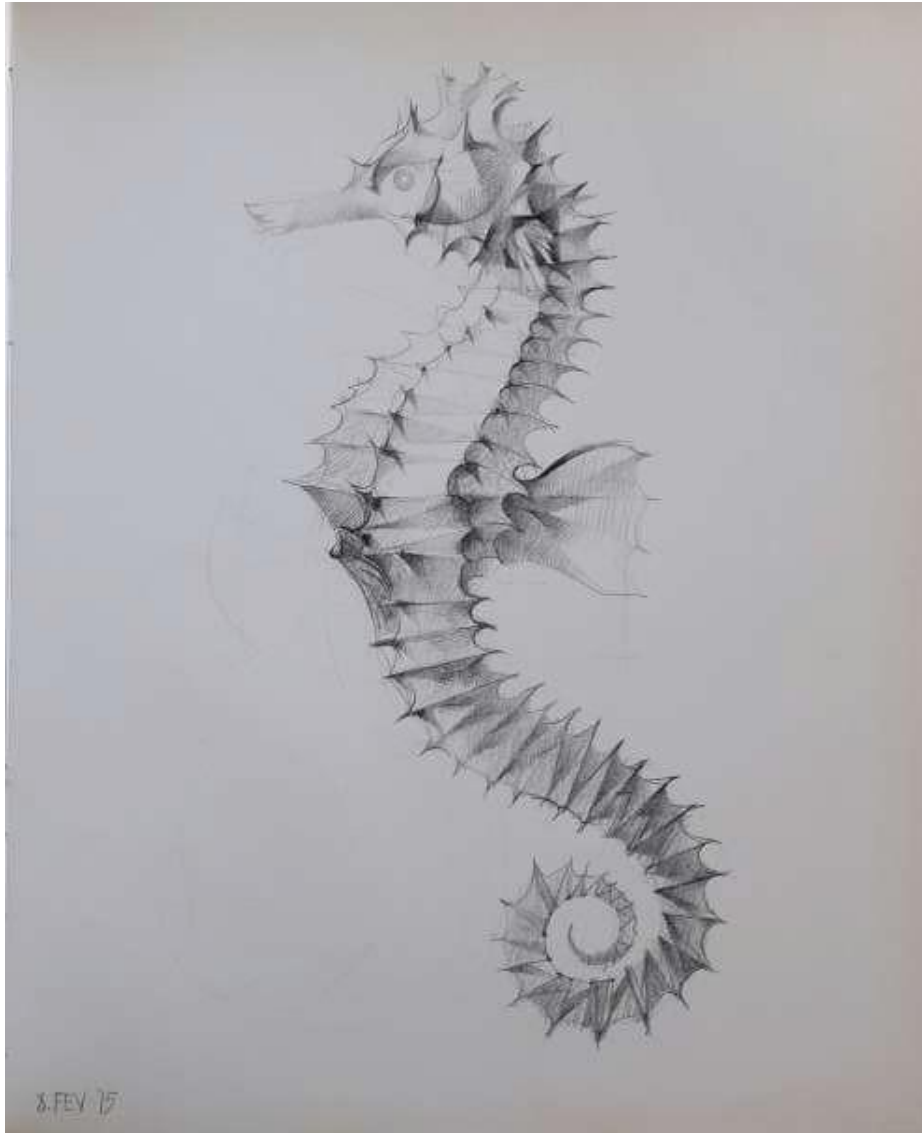


Figura 158 - Caderno de Desenhos de 1974/75, grafite s/ papel, 32x27 cm, 1975 (p. 26)

No segundo desenho apresentado, surge um cavalo marinho (Figura 158). Neste exemplar, é distinguida a forma angulosa e espinhosa do corpo, recorrendo a princípios de geometrização frequentemente usados por este autor. As concordâncias e os oportunismos gráficos são claros na sua execução. A modelação da forma é conseguida com o mesmo enrolado da linha, coexistindo com traçados cruzados, a revelar uma intenção didática, neste caso dirigida aos próprios filhos.

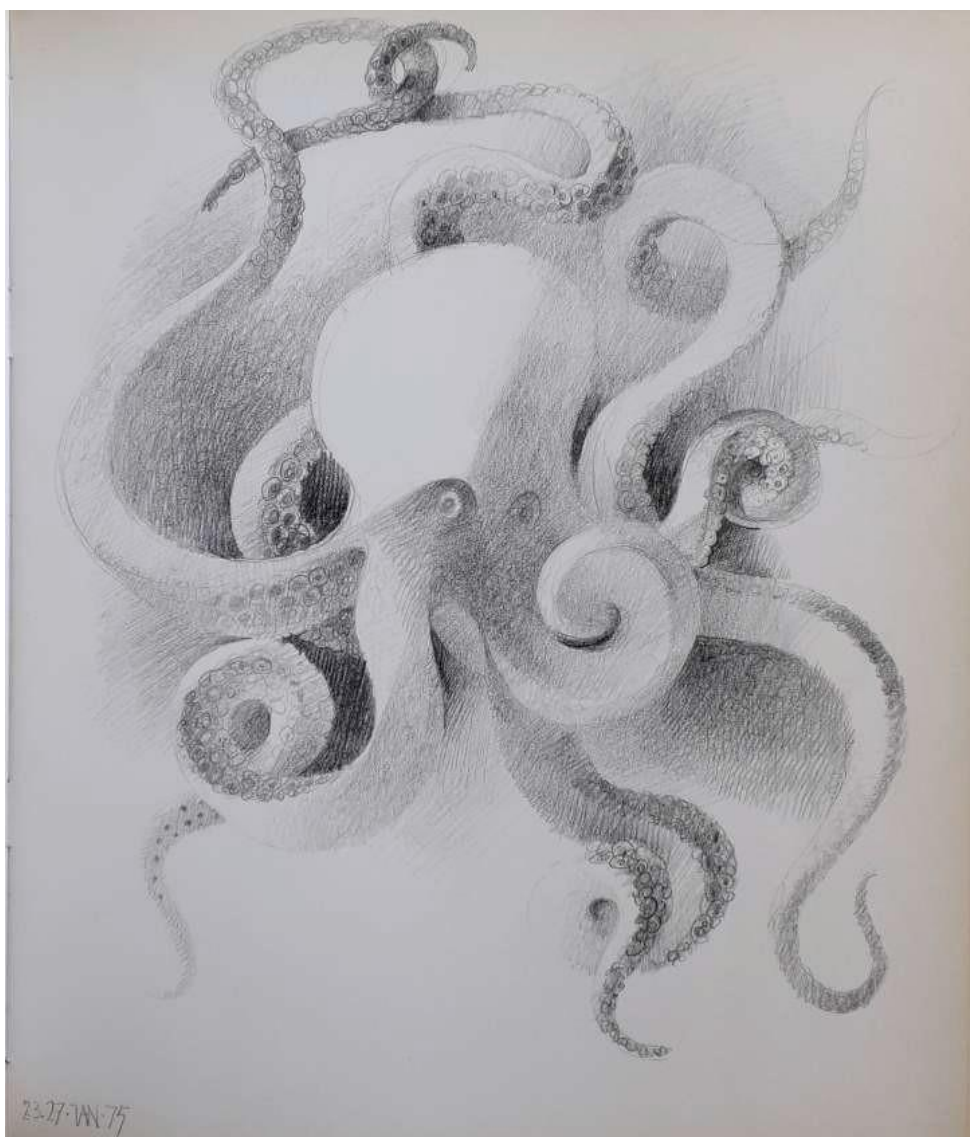


Figura 159 - Caderno de Desenhos de 1974/75, grafite s/ papel, 32x27 cm, 1975 (p. 23).

No último desenho selecionado, a representação ficcionada de um polvo chama a atenção através do jogo serpenteado dos tentáculos (Figura 159). Novamente, verificam-se as coincidências ou oportunismos geometrizarantes, muito característicos da conceptualização plástica e figuração, na obra de Luís Filipe de Abreu.

Desta forma, foi integrada, no desenvolvimento do estudo da obra deste autor, mais uma das suas vertentes concetuais, nomeadamente, o desenho aplicado à ilustração infantojuvenil, que se caracteriza por acentuação das formas, numa toada humorística, por vezes caricatural, em concordância com o propósito de fidelidade narrativa.

Ilustração: Figurinos e Cenários

Em algumas ocasiões Luís Filipe de Abreu desenvolveu trabalhos na área da expressão dramática. Já foi descrita a sua intervenção enquanto ator amador, ainda nos tempos de estudante, contracenando com Lurdes de Castro (Figura 14), na peça *Antes de Começar*, de Almada Negreiros. Participou também, no papel de Eusébio, na peça *O Iconoclasta*, de Alberto Rui (Figura 160). Como referido anteriormente, foi a partir de um esboço, por si realizado, que acabou por se concretizar o cenário para esta peça (Figura 12).

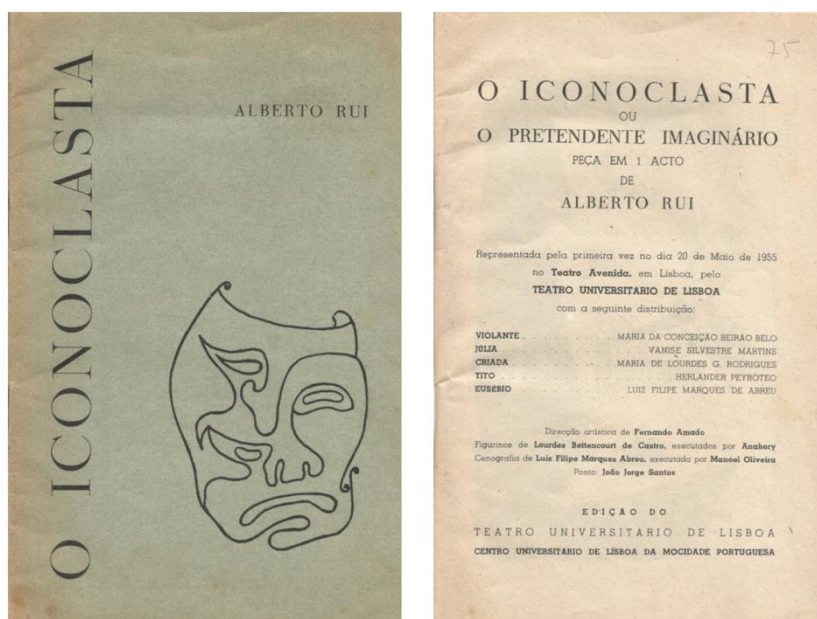


Figura 160 - Capa e primeira página do programa para a peça *O Iconoclasta*, de Alberto Rui, estreada a 20 maio de 1956, no Teatro Universitário de Lisboa, com a participação de Luís Filipe de Abreu, no papel de "Eusébio".

Assim, pode dizer-se que o seu interesse por este tipo de atividade o acompanhou desde muito cedo. Considera que, para atuar neste campo, é, sobretudo, necessário que exista:

(...) a capacidade de um artista de formação estranha à específica para se adaptar àquelas funções, faz supor, no mínimo, um tipo de “visão plástica” própria do espetáculo e, por outro lado, a solução de problemas técnicos que também são específicos.¹²³

O Figurinismo diz respeito à planificação, desenho e criação de modelos e peças de vestuário para intervenientes num espetáculo, que vai desde o cinema aos mais tradicionais, como o teatro, a ópera e o bailado.

¹²³ Luís Filipe de Abreu in Clara (2009). Ob. Cit., p.138.

Um figurino é um conjunto de elementos a serem vestidos pelo ator, ou pelo bailarino, ou pelo cantor, de modo a definir um personagem, com uma implicação essencialmente... a integração no todo de uma encenação.¹²⁴

As ilustrações de Luís Filipe de Abreu, para este fim, são semelhantes a tantas outras que realizou noutros contextos, destacando-se, mais uma vez, o seu modo de desenhar gestual e fluido, aliado ao rigor na representação da figura humana.

Tem uma linha de expressão gestual e solta, vincadamente plástica, de grande valor estético, denotando a sua formação em Pintura.

Consequentemente, é um desenho pouco explícito, em termos da linguagem dos figurinos, e que exige uma presença do figurinista junto do executante (costureira ou mestra), de modo a traduzir a expressão plástica em orientações concretas, ou mesmo a necessidade de um desenho técnico.¹²⁵

O eventual problema do desenho “pouco explícito” foi colmatado pelo acompanhamento junto dos técnicos e costureiras, como é seu apanágio em outras atividades que implicam mediação. Nessas ocasiões realizou, sempre que necessário, desenhos esquemáticos e de detalhes, alguns feitos a esferográfica, junto dos próprios técnicos, de forma a complementar as ideias e naturalmente a sua exequibilidade¹²⁶. A propósito da sua colaboração com a Companhia Nacional de Bailado, refere que:

Muitas dificuldades resultaram da falta de meios, à data, muito carenciados em verbas, materiais, tempo, outros. Foram muito limitativas as faltas de tecidos e outros objetos e de materiais próprios para a visão em palco. Padrões com desenhos em escala própria e com visibilidade em condições de distância e iluminação, são inexistentes no país. O mesmo no capítulo de materiais para adereços e adornos complementares.¹²⁷

Com efeito, desenhou cenários e figurinos para o bailado *Romeu e Julieta*, de Prokofiev, para as óperas *Barbeiro de Sevilha*, de Rossini, e para *Os Contos de Hoffmann*, de Jacques Offenbach. Quando foi solicitado para este tipo de trabalho, aceitou-o com algum receio, face à sua inexperiência nestes domínios, apesar de ter sido encorajado (Clara, 2009, p.141). Sempre foi um assíduo frequentador e apreciador de espetáculos deste tipo, sobretudo, de ópera e bailado. Para o envolvimento de Luís Filipe de Abreu, nestes domínios, terá contribuído o reconhecimento da sua capacidade de “criar imagens”:

(...) onde a caracterização de ambientes e personagens, climas, figuras, onde preponderavam acções de movimento, gestualidade, interação, dramatismo.

¹²⁴ António Lagarto in Clara (2009), *O Desenho de Figurino e a Formação Académica*, p.106.

¹²⁵ Clara (2009), *O Desenho de Figurino e a Formação Académica*, p.83.

¹²⁶ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

¹²⁷ Luís Filipe de Abreu in Clara (2009). Ob. Cit., p.140.

Por outras palavras, prevaleciam alguns dotes de ilustrador. E neste momento puxo a brasa à minha sardinha para dizer que nas actividades de cenografista-figurinista vejo grande afinidade com as do ilustrador. Servindo-se da mesma gramática de representação (a nível de projecto), buscam os mesmos objectivos: explicitam o texto, tornam-no visualmente acessível e significativo.¹²⁸

Como o próprio reconhece, na ocasião destas encomendas de trabalho, já era longa a sua experiência nos domínios da ilustração.

No tocante a figurinos, o caso mais relevante e mais interessante como projeto foi o bailado Romeu e Julieta (Prokofiev), para a Companhia Nacional de Bailado, sendo diretor Armando Jorge, bailarino, coreógrafo, autor de cenários e figurinos, também.¹²⁹

A representação da figura humana é fundamental ou central nesta atividade. Já foi referido que, inerente às suas criações, estão sempre presentes preocupações de fidelidade e verdade. No caso da figura humana, destaca-se a expressão gestual, visível noutras composições, designadamente, as anteriormente referidas a propósito da ilustração editorial. Essa destreza e espontaneidade do desenho estrutura-se no conhecimento que parte do gosto próprio e da sua formação académica, em que o estudo do corpo humano e o desenho anatómico eram parte integrante.

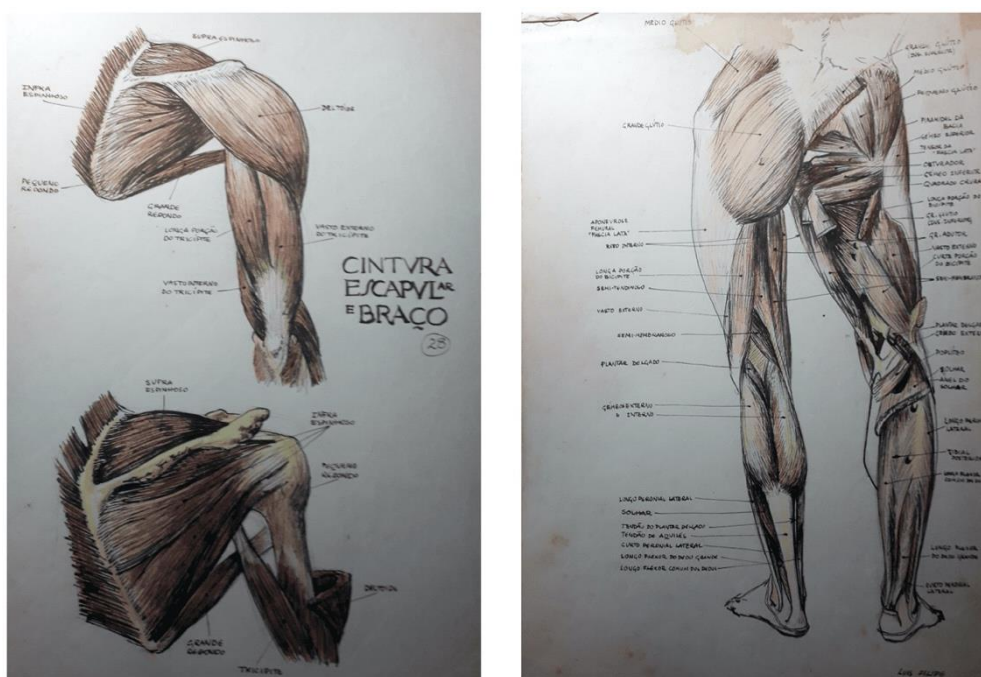


Figura 161 - Luís Filipe de Abreu, desenhos anatómicos realizados no âmbito da formação académica, aparo e lápis de cor s/papel, 32x22 cm, 1953.

¹²⁸ Luís Filipe de Abreu in Clara (2009). Ob. Cit., p.141.

¹²⁹ Luís Filipe de Abreu in Clara (2009). Ob. Cit., p.140.

Os desenhos anatómicos (Figura 161), elaborados com rigor, minúcia e detalhe, faziam parte dos programas académicos, na data da sua formação. Aliás, a representação da figura humana foi foco principal do seu interesse pessoal¹³⁰ e, sempre que se proporcionou, manteve a atividade de desenho de modelo, de forma lúdica (Figura 162).

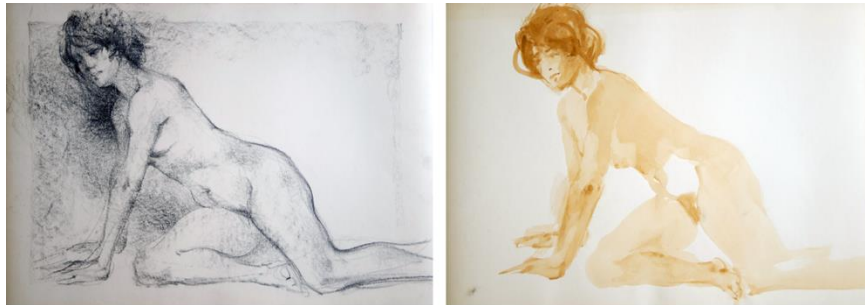


Figura 162 - Luís Filipe de Abreu, desenhos de modelo, grafite s/ papel e aguada s/papel, 50x70 cm, 1995.

Tendo em vista a ilustração para figurinos, as maquetes que apresentou têm a particularidade de serem realizadas sobre fundos negros, contribuindo para criar um ambiente de encenação, através do forte contraste entre figura e fundo (Figura 163). Com desvanecimentos ou diluições das pinceladas “gestuais”, desenha estes personagens sobre os cartões tintados, dando-lhes, assim, um carácter cenográfico.



Figura 163 - Luís Filipe de Abreu, ilustrações para figurinos para bailado *Romeu e Julieta*, de Prokofiev, guache s/ cartão, 70x50 cm, 1983.

¹³⁰ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

Há, também, estudos que precederam essas maquetes finais, presentes em cadernos de desenho (Figura 164), que são também reveladores da sua capacidade inventiva e criativa, tanto no aspeto discricionário dos personagens e das suas vestes, como, também, nas poses em que os desenha, reforçando a ideia ilustrativa de cada um.



Figura 164 - Luís Filipe de Abreu, estudos para figurinos dos *Contos de Hoffmann*, grafite s/ papel, 29,7x21 cm, 1983.

Complementando estes trabalhos de figurinista, sucedem-se os de cenógrafo, que também experimentou, no caso das óperas *Os Contos de Hoffmann* (Figura 165) e *Barbeiro de Sevilha* (Figura 166). Aqui, destaca-se o desenho com cariz arquitetónico, apesar de realizado nos mesmos moldes de expressão, ou seja, nas mesmas pranchas de fundo negro e com o desenho a pincel e guache. As noções de espaço e de perspetiva estão totalmente asseguradas, apesar do aspeto pictural que apresentam. Outros desenhos reforçam a ideia de desenho projetual, por se configurarem sem perspetiva, como autênticos alçados.



Figura 165 - Luís Filipe de Abreu, maquete para cenário da ópera, *Os Contos de Hoffmann*, guache s/ cartão, 50x60 cm, 1983.



Figura 166 - Luís Filipe de Abreu, maquete para cenário da ópera, *O Barbeiro de Sevilha*, guache s/ cartão, 70x50 cm, 1985.

Não tendo sido uma atividade recorrente, não deixa de ser relevante, sobretudo, à luz desta intenção de mostrar a diversidade e adequação dos processos e da atuação deste autor, em diferentes circunstâncias e propósitos.

Ilustração Comercial

A ilustração Comercial concebida por Luís Filipe de Abreu apresenta, naturalmente, pontos de contacto e semelhanças com a ilustração literária. Verifica-se, sobretudo, nos aspetos relativos às capas dos livros, designadamente, o uso da cor e a integração de *lettering*, em que, de certa forma, as composições aproximam-se da génese de um cartaz. Mas, também, existem situações em que a simplicidade do desenho, concebido só a preto e essencialmente com linha, se adequou aos propósitos de aplicação pretendidos pelos encomendadores. É o caso das ilustrações concebidas para publicidade em páginas de jornal. Por exemplo, a publicidade — ao café — usada nos anos sessenta, nos jornais e revistas, encomendada pela Agência PIC (Produções Igrejas Caeiro). Nessa ocasião, Paulo Guilherme, que tinha esses contactos estabelecidos, convidou Luís Filipe de Abreu para participar, com ele, nessa campanha publicitária (Figura 167)¹³¹. Nestas ilustrações de publicidade ao café, há uma, publicada no Diário de Notícias (5 de julho de 1960), que se destaca pelo formato pouco comum: uma estreita tira vertical com uma figura muito alongada, a beber café, apresentando uma linguagem gráfica de pendor humorístico e eventualmente próxima da banda desenhada dessa época (Figura 167, lado direito).

Luís Filipe de Abreu (...) introduziu nestas publicidades ao café inovações apreciáveis, num tempo em que a ilustração era moeda corrente na publicidade e a figuração humana nos anúncios se regia pelo realismo estático inspirado no traço da banda desenhada clássica ou ao jeito cómico dos bonecos do grande designer francês Savignac. O realismo familiar e social nas ilustrações de Luís Filipe anuncia a transição para o primado da fotografia na publicidade impressa, fruto das crescentes melhorias tecnológicas e da relevância da televisão e do cinema.¹³²

¹³¹ Idem.

¹³² Cit. Jorge Silva, in <https://www.publico.pt/2012/07/15/jornal/cafe-puro-24856386>



Figura 167 - Luís Filipe de Abreu, ilustrações publicitárias para a agência PIC (1959) e DN (1960).

Foram concebidas outras ilustrações publicitárias para esta campanha, que o próprio considera:

(...) que os efeitos dessa campanha no que respeita aos suportes gráficos, foram uma verdadeira pedrada no charco pelo ineditismo, o imprevisto, o espetacular aspeto dos anúncios na nossa imprensa rotineira. Granjearamos grande respeito por parte do sector publicitário. Artisticamente penso ainda hoje que têm real mérito. No geral o grande sucesso ficou-se a dever ao Paulo Guilherme, porque foi ele de facto o criador do modelo a que eu dei forma visível. Eu estou-lhe eternamente grato pela oportunidade e generosidade da ocasião.¹³³

Com o mesmo âmbito gráfico (preto e branco), há, também, as ilustrações publicitárias para a Fábrica Simões, respeitantes a vestuário e moda (Figura 168). Esta linguagem gráfica, de preto e branco, tem necessariamente a ver com condicionamentos do propósito a que se destinaram, no caso, as impressões em publicações, como jornais, revistas e folhetos publicitários. Estes desenhos concretizam-se através de manchas planas conjugadas com linhas sensíveis, ora sinuosas, ora retas, que mudam de espessura e vão descrevendo as formas, processo semelhante a alguns casos de ilustração editorial. No entanto, também se constata que a opção do preto e branco, em folhetos publicitários, por vezes, foi deliberada, não parecendo haver esse condicionamento, por exemplo, no caso da publicidade para a TAP - Transportes Aéreos Portugueses (Figura 169).

¹³³ Citação a partir de um texto de Luís Filipe de Abreu, sobre Paulo Guilherme, Anexo II - Texto IV.



Figura 168- Luís Filipe de Abreu, ilustrações publicitárias de moda, para a Fábrica Simões -Tergal e Caron. c.1960.



Figura 169- Luís Filipe de Abreu, ilustração publicitária TAP (detalhe), c 1970.

Luís Filipe de Abreu colaborou com Thomaz de Mello, em 1968, com trabalhos para a Feira Internacional *HemisFair 68*, em San Antonio, no Texas (EUA), subordinada ao tema da Confluência de Civilizações na América. Nessa ocasião realizou diversos painéis

de dimensões consideráveis (cerca de dois metros de altura), alusivos a personagens relevantes da História de Portugal, como Pedro Álvares Cabral, Fernão de Magalhães, entre outros (Figura 170). É um tipo de ilustração que se enquadra na família da ilustração literária, sendo aqui referida devido à sua integração neste âmbito de exposição pública, num contexto de divulgação, neste caso, de valores e personalidades de Portugal.

O Tomás de Mello (Tom) desde há muitos anos manifestava simpatia e apreço por mim e por trabalhos que via. É curioso ter vindo dele, ilustrador e desenhador de grandes méritos, o primeiro trabalho grande da minha vida: 10 ilustrações feitas directamente em painéis de 2x1 m, sobre assunto de navegadores e exploradores portugueses. O imenso prazer de pintar sobre aquelas grandes superfícies brancas, com grandes trinchas a escorrer, só era limitado pelo terror de errar, fazer asneira irre recuperável. Não havia material de reserva nem tempo. (...) A pintura improvisada como se fosse feita sobre pequenas folhas de papel, com espontaneidade de aguarelas gigantes, representando retratos e cenas históricas. “Sem rede”!¹³⁴

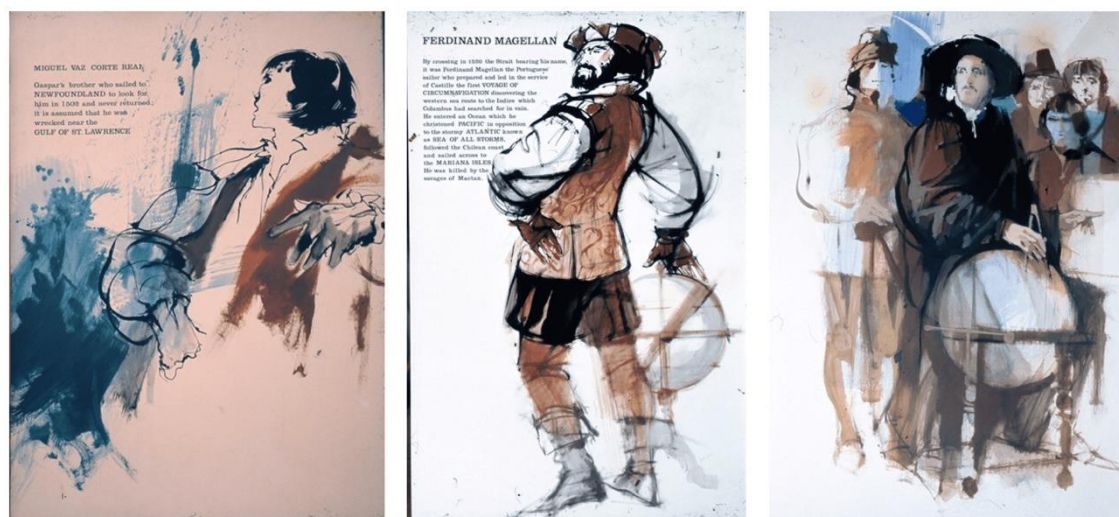


Figura 170- Luís Filipe de Abreu, painéis para a Feira Internacional “HemisFair 68” San António, Texas, EUA, 1968.

Colaborou inúmeras vezes com a petrolífera SACOR, com diferentes tipos de ilustrações com fins publicitários. Ilustrações que apareceram em revistas, agendas, calendários e outros suportes (Figura 171).¹³⁵

¹³⁴ Luís Filipe de Abreu, extraído de documento do arquivo privado “Dados de Curriculum”, s/d.

¹³⁵ Segundo Jorge Silva, “Luís Filipe dedicou-se também à publicidade comercial, acompanhando o desenvolvimento da incipiente indústria portuguesa na década de sessenta. A sua colaboração com a SACOR, em calendários, agendas, publicidades e no design da Revista Portuguesa de Química, atingiu grande apuro formal no desenho das intrincadíssimas estruturas e maquinarias industriais que não tiveram paralelo nos grafismos do seu tempo.” In BIG- Bienal de Ilustração de Guimarães - Catálogo 2017.

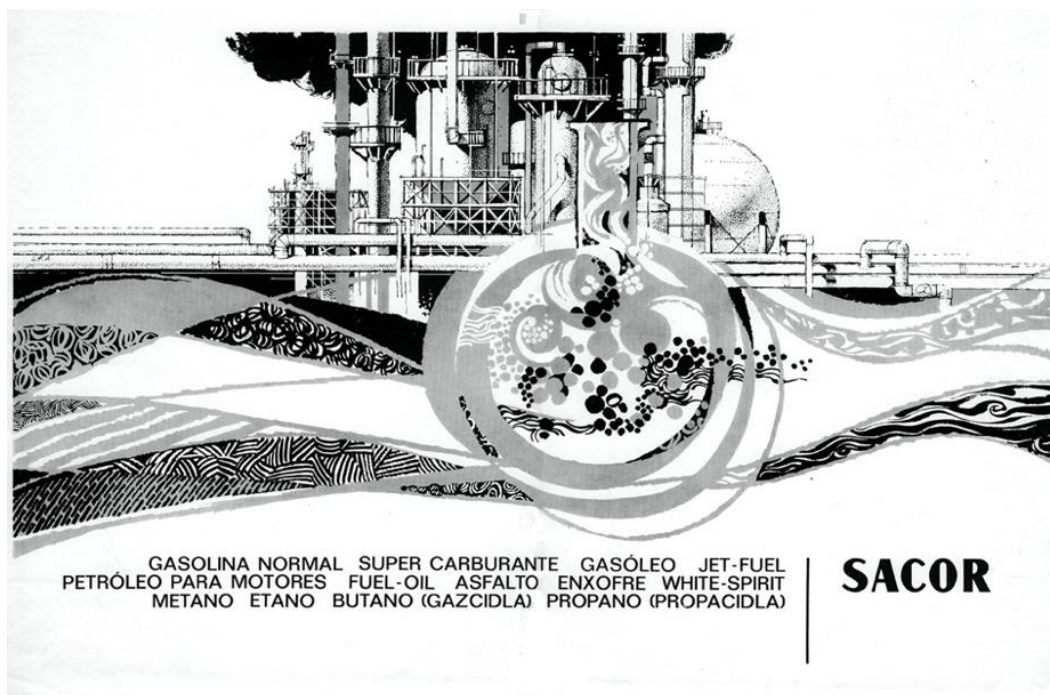


Figura 171- Luís Filipe de Abreu, Ilustração publicitária, SACOR, guache s/ papel e letras decalcadas, 29,7x42 cm, c 1965.

Presidiu sempre a questão da verdade nas representações. Para se documentar, em alguns casos, visitou as instalações fabris correspondentes, fazendo levantamentos fotográficos ou questionou especialistas em alguns assuntos mais técnicos. Os calendários para a SACOR, de 1964, 1967 e 1970, formam um conjunto com uma riqueza plástica que merece destaque. Estes calendários são compostos por desenhos feitos a guache sobre cartão, com medidas, aproximadamente, de 35x50 cm, caracterizados por um forte colorido e um aspeto pictural. No primeiro, onde é contada a *História do Petróleo*, surgem desenhos que representam a extração do petróleo em plataformas petrolíferas no mar (Figura 172), maquinarias dos primórdios da refinação, as primeiras refinarias, o transporte dos produtos, o abastecimento de um avião, uma corrida de automóveis, entre outros motivos.

A SACOR desejava fazer um calendário (tarefa habitual todos os anos), e não sabia com quem nem com quem. Luís Nunes facilitou. Ele tratava disso visto que conhecia um artista jovem — LFA — e outros que poderiam resolver o assunto. Logo me telefonou. A dúvida que deixou na empresa foi a mesma dúvida que me deixou o seu telefonema. Seria verdade ou apenas um devaneio? Tudo muito à pressa, havia que estudar o assunto, fazer um guião, apresentar proposta. SACOR, petróleo, assunto pouco sedutor. Nunes apareceu com um livro na mão sobre o ouro negro. Então, folheando-o, percebi que o assunto era viável. Fui falar com o dr. Orlando da Costa,

escritor ao serviço da Agência Marca, com o qual já tivera muitas colaborações e estudámos os planos para um calendário sobre a história do petróleo¹³⁶.



Figura 172- Luís Filipe de Abreu, página do mês de março, do calendário da SACOR *História do Petróleo*, 50x40 cm, 1963.

No calendário de 1967, intitulado *Breve História dos Transportes*, surgem representados vários veículos, terrestres, marítimos e aéreos. Aparece uma quadriga romana, um coche barroco, um automóvel e uma locomotiva, um avião e um helicóptero, um navio e um submarino, uma galera romana (Figura 39), uma caravela portuguesa, um balão de ar quente, secundado pela passarola de Bartolomeu de Gusmão, os primeiros aviões e os aviões atuais. O terceiro calendário, de 1970, é alusivo aos diferentes produtos e derivados do petróleo. Apresenta-se numa toada, de aparência ainda mais pictural, semelhante às

¹³⁶ Luís Filipe de Abreu, extraído de documento do arquivo privado “Ilustração Entidades”, 2014.

capas para a “Revista Portuguesa da Química”, por ter a totalidade da composição preenchida, não aparecendo o fundo branco do cartão tintado.



Figura 173- Luís Filipe de Abreu, Calendário SACOR, *Produtos Petrolíferos*, 1970.

Assim, toda a superfície é preenchida com motivos que vão desde as modernas refinarias (à época) que aparecem na capa, passando por temas como: Propano, Butano; Produtos de Qualidade; Gasolinas; Enxofre; Gasóleo; Petróleo; Lubrificantes; Asfalto; Jet-Fuel; Fuelóleo; Produtos Químicos. Nestas composições, conjuga uma série de elementos alusivos aos temas, de forma muito criativa e diversificada (Figura 173). Reações químicas, aparelhos laboratoriais, ambientes fabris, engrenagens mecânicas, motores de combustão, estradas, automóveis e aviões. Temas, por ventura, pouco poéticos, mas aos quais atribui grande interesse plástico e vivacidade, nas composições, sem perder de vista a verdade da *coisa real*. Mais tarde, já em 1985, concebeu o cartaz promocional do 5º Grande Prémio de Portugal, de Fórmula 1 (Figura 174), evento promovido e patrocinado pela GALP. Para tomar conhecimento do assunto, visitou o Autódromo do Estoril, numa altura em que algumas equipas deste desporto motorizado realizavam treinos preparatórios para a época seguinte. Fez, como de costume, o respetivo levantamento fotográfico e realizou o referido cartaz como se de uma pintura se tratasse, com formato

de 80x70 cm, e com a técnica de guache sobre cartão. De referir, apenas por curiosidade, que este cartaz fica ligado à primeira vitória do malogrado piloto brasileiro Ayrton Senna, num Grande Prémio de Fórmula 1.

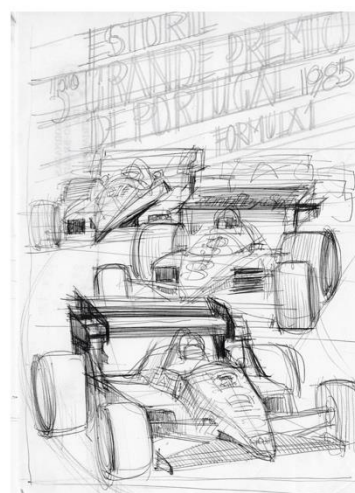


Figura 174- Luís Filipe de Abreu, *Poster 5º Grande Prémio de Portugal de F1*, 68x48 cm ou 97x68 cm; original, guache s/ cartão, c 80x70 cm, 1985. À direita, em cima, o esquisso do Poster, a esferográfica, 21x14,9 cm, 1985. À direita, em baixo, esboço do Poster, a esferográfica, 21x14,9 cm, 1985.

Ilustração Fiduciária

A ilustração fiduciária é um campo da ilustração muito particular e de certa forma Luís Filipe de Abreu é um pioneiro, em Portugal, pelo facto singular de ter realizado na íntegra toda a configuração das notas fiduciárias do Banco de Portugal, em circulação em Portugal, desde 1987, até janeiro de 2002, aquando da entrada em uso da moeda atual, o Euro. Usualmente este tipo de trabalho envolve vários artistas na sua conceção. Até aqui, as maquetes realizadas para notas fiduciárias envolviam vários operadores na sua criação.

O Arquiteto João de Sousa Araújo foi um caso relevante que antecedeu o de Luís Filipe de Abreu. *Elaborou as maquetes iniciais de todas as notas emitidas pelo Banco de Portugal, com a data de emissão entre 1965 e 1981 tendo realizado, no total, treze maquetes*¹³⁷. No caso deste autor, as composições foram concebidas *com base em recortes de imagens impressas e fotocopiadas estando, na sua maioria, o desenho ausente*¹³⁸. No caso das ilustrações fiduciárias de Luís Filipe de Abreu, a composição foi integralmente realizada por si, bem como o acompanhamento de todo o processo de adaptação à impressão, nas respetivas fábricas. Por isso, é considerado como *uma figura de referência incontornável na história do desenho de notas em Portugal*¹³⁹. No presente estudo já foi mencionado o trabalho nesta área específica, tanto na referência ao desenho de retrato, como no caso das variantes plásticas. Mas, importa salientar que este campo, designadamente da ilustração fiduciária, envolve a conjugação de diversos fatores que têm de ser tidos em conta. São conjugados no mesmo espaço plástico, de dimensões relativamente diminutas, desenhos referentes a iconografia e iconologia¹⁴⁰ dos temas e dos vultos representados e, também, todo o arranjo gráfico das composições, que inclui padrões de fundo e tem, ainda, intrínsecos aspetos relacionados com o fácil reconhecimento e diferenciação de cada exemplar. Esta diferenciação é estabelecida através da variação cromática e da tipologia dos motivos, pelas diferentes dimensões e pela informação do respetivo valor nominal. Conjuntamente, o aspeto tátil tem de ser tido em conta para o uso dos invisuais, com as respetivas texturas que acabam por se constituir, simultaneamente, como parte dos sistemas de segurança ligados a tecnologias próprias para a produção em larga escala. Assim, para caracterizar esta atividade muito específica é importante destacar, em primeiro lugar, o cariz complexo da impressão do papel-moeda. Todo este processo começou no final dos anos setenta, começos de oitenta, quando o Banco de Portugal, através de um Conselho constituído para esse fim, iniciou diligências quanto à necessidade de criação de novas notas fiduciárias. Entenderam os responsáveis do Banco de Portugal fazê-lo à luz de conceitos atualizados no que respeita a critérios

¹³⁷ Cit. Pinho, 2012. p.83.

¹³⁸ Idem. p. 83.

¹³⁹ Idem. p.119.

¹⁴⁰ Erwin Panofsky (1995) estabelece a diferença entre estes dois conceitos, definindo iconografia como o estudo descritivo do tema ou assunto de uma imagem e a iconologia como o estudo do seu significado intrínseco.

vários, sobretudo de segurança. Por outro lado, também, respondendo a uma tendência então esboçada no que tocava à conceção artística e desenho, de modo a conferir características de imagem com identidade própria, saindo do *cinzento* anonimato da nota tradicional, que circulava um pouco por todo o mundo e, compreensivelmente, ao sabor da variabilidade das circunstâncias do momento e à descontinuidade do processo de conceção. Pretendiam esta renovação, sem, contudo, perder a credibilidade e respeitabilidade que eram apanágio das notas portuguesas, sustentadas num estilo que se pode caracterizar como clássico ou tradicional neste tipo de objeto. Com esse objetivo, o Banco de Portugal dirigiu convite a quatro artistas conhecidos no campo do design gráfico e que conheciam técnicas de impressão de valores fiduciários, sobretudo por trabalhos ligados à filatelia. Fizeram parte deste grupo Luís Filipe de Abreu, o Designer Sebastião Rodrigues, o Arquiteto João de Sousa Araújo, que tinha concebido as notas, então, em circulação e o Arquiteto José Pedro Martins Barata. Este último já detinha, também, experiência neste domínio, porque antes, em conjunto com o seu pai, Jaime Martins Barata, tinha concebido notas fiduciárias para o Banco de Angola¹⁴¹. Foi proposto a estes artistas, neste concurso restrito, que estudassem e propusessem projetos sem qualquer constrangimento para além de¹⁴²:

— Medidas normalizadas a observar;

— Um conjunto de nomes de personagens evocados, sem nenhuma sugestão interpretativa, que por si mesmos constituíam temas diversos minimamente definidos;

— Alguns dados obrigatórios de carácter técnico, com a possível liberdade de alternativas viáveis.

Esperava-se como resultado da consulta uma contribuição que habilitasse a Administração do Banco de Portugal a formular, para futuras emissões, um critério de design em que se afirmasse com uma imagem de modernidade, normalização, identidade, coerência de conjunto, com relativa unidade. Apesar de entre os concorrentes haver dois com experiência no domínio das técnicas específicas envolvidas, foi Luís Filipe de Abreu que não era nenhum desses, mas, com surpresa para o próprio, que veio a ser o escolhido¹⁴³.

“O Banco de Portugal ao contactar os artistas propôs um prémio para quem fosse escolhido neste concurso. Luís Filipe de Abreu, Sebastião Rodrigues e José Pedro

¹⁴¹ Ibidem. P. 130

¹⁴² Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

¹⁴³ Idem.

Martins Barata eram amigos e, por uma questão de camaradagem, propuseram que fossem remunerados de igual modo, indiferentemente de quem ganhasse, tendo esta proposta sido aceite pelo Banco¹⁴⁴.

Assim, aconteceu a sua entrada no universo do papel moeda, uma especialidade gráfica muito rara e de não fácil acesso, onde desenvolveu uma experiência, que viria a ser longa, em permanente contacto com esse meio de produção e com os seus mais respeitáveis e significativos representantes¹⁴⁵.

A produção de uma nota de banco, pressupõe antes de mais, a existência de uma entidade autorizada para a ordenar, que é o banco emissor, considerando os complexos problemas de ordem financeira que, claro, estão fora desta abordagem. Neste lugar será focado o não menos complicado conjunto de problemas que a sua realização implica. Também terá lugar, do ponto de vista de um designer desta especialidade, a ideia de indispensável ordenação de passos em que são incluídas as tarefas que constituem o processamento, partindo da conceção até à circulação pública. Os vultos ou personalidades a evocar nas notas foram indicados pelo próprio Banco de Portugal¹⁴⁶. A partir daqui, inicia-se todo um processo complexo que pode separar-se em duas fases distintas: uma primeira, que diz respeito à *invenção* do desenho da nota, em si, e uma segunda, que diz respeito à *originação*¹⁴⁷ da nota, ou seja, o tratamento e transformação dos desenhos originais em desenhos finais, especificados para determinadas aplicações. Da primeira fase fazem parte, em primeiro lugar, as questões de investigação temática e a elaboração de um programa através de recolha em fontes bibliográficas e imagéticas. Com base nessa recolha passa-se a uma segunda etapa, que é a conceção artística geral, que implica a composição, organização e integração dos elementos seleccionados de acordo com o programa pré-definido, dando origem a um anteprojecto ou maquete. Ainda nesta primeira fase e com base na maquete obtida, são desenvolvidos e detalhados os desenhos originais, os diversos elementos gráficos e a eventual adaptação de imagens pré-existentes que a integram. Nesta primeira fase já estão contidas quase todas as figurações para a sua criação, tanto no que diz respeito aos dados que informam a ideia geral, como aqueles que a interpretam e exprimem visualmente. Desde os motivos mínimos dos fundos decorativos, até aos desenhos principais e aos retratos, todas as peças foram desenhadas

¹⁴⁴ Cit. Pinho, 2012. p.132.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 134.

¹⁴⁶ Idem, p. 133.

¹⁴⁷ Idem, p. 197.

expressamente. Os critérios que presidem à ilustração procuram sugerir ideias, nalguns casos abstratas, como “*legislação agrária, poesia, ciência histórica, ideologia, etc*”¹⁴⁸.” O autor compôs ilustrações complementares, para a frente das notas, e vinhetas, no verso, que contribuíram para a transmissão da ideia geral, com foco no carácter do personagem retratado. As atitudes, os gestos, o envolvimento por elementos agregados às figuras, completam-se numa encenação que se justifica na globalidade da nota. Por isso, não só de efígie se poderá falar, mas de uma representação, de um retrato *encenado*. Nestas ilustrações, a intenção do autor foi produzir “*bom efeito plástico, contribuindo para o equilíbrio da série e para o enriquecimento formal de cada nota*”¹⁴⁹. Por exemplo, na composição da nota de Mouzinho da Silveira, este aparece situado num “cenário” de economia fundamentada na agricultura; no caso de Antero de Quental, o poeta foi “*rodeado de símbolos de união de esforços para romper amarras e grilhetas*”¹⁵⁰.

Estes são os fatores principais do aspeto criativo, mas a “criação” na sua totalidade, ainda depende da concretização que irá ser consolidada na fase seguinte.

Na segunda fase ou fase de *originação*, os vários desenhos são transformados em desenhos especializados, destinados aos dois principais e diferentes tipos de impressão, o *offset* e o *talhe doce*¹⁵¹, de acordo com as especificações técnicas de cada um e aprimorados com grande detalhe, sempre sem perder de vista o objetivo de produzir os efeitos previstos na maquete inicial. Esta fase implica a colaboração de artistas ligados a fábricas especializadas na produção de notas de banco, dando origem a diferenças em relação aos projetos originais do autor. São feitas diversas provas de ensaio, com ajustamentos dos desenhos e graduação de cores, de onde se parte para as afinações finais de preparação e gravação das matrizes. Segue-se a fase da impressão que conjuga as duas principais formas de impressão, o *offset* e o *talhe doce*. É uma fase importante em que o autor ainda pode intervir na afinação de alguns detalhes. Apenas resta a concretização das operações técnicas complementares, como a numeração, as datas, as assinaturas e o corte. Finalmente é organizada a emissão e lançamento em circulação pública. Luís Filipe de Abreu participou ativamente em todo o processo nas próprias fábricas escolhidas pelo Banco de Portugal, até esta última fase de acabamento.

¹⁴⁸ Luís Filipe de Abreu, extraído de documento do arquivo privado “1 Série | Conceção”, 2012.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ *talhe doce* - gravura de precisão, em aço, usada, frequentemente, em notas fiduciárias e outros documentos de valor, por motivos de segurança.

Toda esta atividade implicou aquisição de conhecimentos neste domínio, para ser possível adaptar os desenhos dos diversos motivos, integrando-os de forma coerente numa peça única, que tem, ainda, intrínseca a questão das duas faces, frente e verso, que não é de somenos importância. Alguns aspetos da produção gráfica ligada à ilustração editorial, que antes foram referidos, são de extrema importância, nomeadamente, a integração de folgas ou espaços que permitem incorporar pequenos desajustes de impressão, sem prejudicar o resultado final. Outra condicionante neste tipo de produção gráfica é a presença e conseqüente conjugação das impressões em *talhe doce*, na frente, com a efígie, no verso, com a vinheta, e, ainda, as indicações por escrito dos valores por extenso e em algarismos, bem como o nome da instituição bancária. O relevo que esta impressão provoca implica um acordo entre ambas as faces, impedindo inclinações no empilhar das notas do mesmo valor. Além deste aspeto do relevo, é necessária a previsão de espaço para a integração da marca de água, que é um dos elementos de segurança neste processo. Em todos os trabalhos referentes a notas fiduciárias que Banco de Portugal confiou a este artista, encarregou-o sempre de toda a investigação que lhes estava implícita. Esta referência é muito importante, porque, para além do reconhecimento de um encargo redobrado, traduziu-se numa inestimável autonomia para conceber e encaminhar todos os elementos e ponderar todas as alternativas. Em suma, conferiu-lhe total liberdade, que lhe é grato sublinhar. Apenas se reservava o direito de submeter as propostas a pareceres de auditores especializados¹⁵².

Neste contexto, Luís Filipe de Abreu criou duas séries de notas para o Banco de Portugal e, a convite desta instituição, participou no concurso para o desenho das notas de Euro, promovido pelo Banco Central Europeu. Relativamente à primeira série, o concurso visava, inicialmente, o projeto de um grupo de quatro notas, com medidas correlacionadas, sugerindo uma série normalizada. Quatro figuras tinham sido escolhidas pela administração do Banco de Portugal, sem qualquer inter-relação entre si, sem nenhuma outra causalidade que não a real importância histórica e cultural e a oportunidade de entrarem na extensa galeria dos distinguidos, ao longo de mais de um século de história das notas portuguesas. Apesar desta não relação entre os personagens a destacar, havia na encomenda do projeto esta ideia de série, de unidade gráfica¹⁵³. Assim, os quatro personagens ocasionalmente aproximados pelo projeto

¹⁵² Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

¹⁵³ Pinho, 2012. p.133.

deveriam constituir uma série, isto é, respeitar um critério de afinidade e coerência formal, ainda que as suas vidas e ações divergissem. A orientação geral da ilustração produzida para a série que homenageava as quatro figuras da cultura portuguesa apontou principalmente para a criação de motivos originais (referidos a atributos, símbolos, etc.), todos atinentes ao personagem, à respetiva ação e obra. O problema maior, segundo Luís Filipe de Abreu¹⁵⁴, consistiu em imaginar motivos ilustrativos referentes a ideias ou coisas, ora abstratas, ora concretas, objetivas e subjetivas, para serem graficamente explicitadas e terem comportamentos equivalentes em termos de aplicação visual. Tratando-se de construir uma série com unidade visual, foi necessário planejar a inclusão de motivos com correspondência e, tanto quanto possível, equiparáveis ao nível de significado. Também, foi necessário encontrar um caminho conducente a um manancial de imagens com significado expressivo dos vultos designados e suscetíveis de bom efeito gráfico¹⁵⁵. Foi uma das principais dificuldades na fase da conceção geral das notas, ainda que esta tarefa tenha sido muito motivadora para o autor¹⁵⁶. Era forçoso considerar o valor representativo dos elementos sem esquecer o virtual efeito plástico.

Trabalho entusiasmante porque se tratava de preferir, de entre as ideias que iam surgindo, aquelas em que se vislumbravam vantagens quanto à interpretação temática e também virtualidades quanto ao desenvolvimento gráfico. Nalguns casos estes elementos surgiram espontaneamente e noutros foram mais esforçadamente procurados. Nuns o desenvolvimento gráfico era mais apetecível que noutros. Nalguns casos surgiam várias ideias para o mesmo tema e haveria que optar. Noutros os recursos eram mais pobres. Também em certas situações foram criados motivos originais, irrealis, que tiveram que coabitar com outros que representavam realidades físicas¹⁵⁷.

A pesquisa e elaboração de motivos de ilustração estabeleceu-se basicamente a três níveis: elementos principais, ou seja, retratos de personagens e as vinhetas do verso; ilustrações complementares ou secundárias e pequenos motivos; células para padrões de fundos integrados nas malhas geométricas e dispositivos de segurança. Para além destes elementos, houve ainda outros respeitantes aos textos, letras e números. A intenção do autor foi usar elementos graficamente integrados e valorizados pela originalidade. Alguns destes elementos são muito subtis e até secundários e podem facilmente passar

¹⁵⁴ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

¹⁵⁵ Pinho, 2012. p.133.

¹⁵⁶ Idem.

¹⁵⁷ Luís Filipe de Abreu, extraído de documento do arquivo privado “II 4 Concurso - Iniciativa do BP”, 2012.

despercebidos se não se fizer uma observação atenta e minuciosa eventualmente recorrendo a uma lupa. A via de produção e tratamento desses elementos foi sustentada por uma linguagem gráfica personalizada: a organização do espaço, com os retratos e demais ilustrações, marca um vincado cunho de autor neste conjunto de trabalhos. Exemplos de ínfimos elementos decorativos, integrados nos padrões de fundo, são as “espigas e cardos”, na nota de Mouzinho da Silveira (em cima, à esquerda, Figura 175), os títulos de “obras de João de Barros”, na respetiva nota (em baixo, à esquerda, na Figura 175), as “cruzes de Cristo” e *lettering*, em todas as notas da segunda série (à direita, na Figura 175), ou os “caduceus” e os “neurónios”, na de Egas Moniz (Figura 176), ou os textos micrométricos, em todas as notas da segunda série (Figura 177).



Figura 175- Luís Filipe de Abreu, detalhes de notas fiduciárias de quinhentos Escudos, em cima, com padrão de fundo com os cardos e espigas, de Mouzinho da Silveira, e, em baixo, com os títulos das obras de João de Barros; à direita, *lettering* e Cruz de Cristo, da nota de mil escudos, evocativa de Pedro Alvares Cabral.



Figura 176- Luís Filipe de Abreu, detalhes de padrões de fundo com “Caduceus” e “Neurónios”, da nota de dez mil escudos, evocativa do Doutor Egas Moniz.

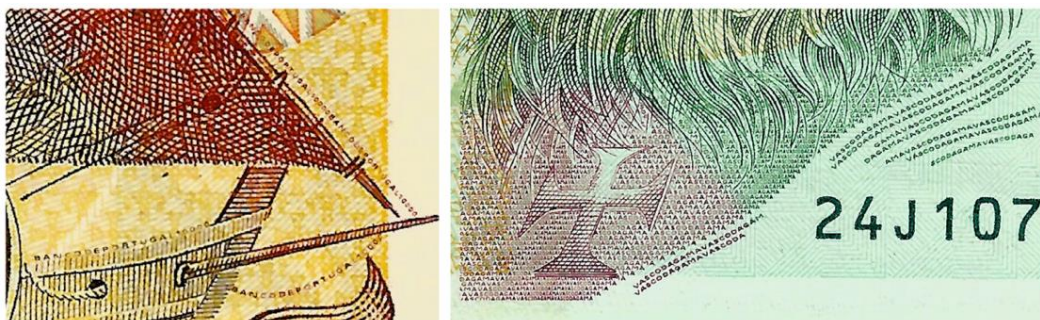


Figura 177- Luís Filipe de Abreu, detalhes da integração de textos micrométricos nas notas de dez mil Escudos evocativa Infante Dom Henrique (esquerda) e Vasco da Gama (Direita).

Nestas complexas ilustrações estão integradas narrativas ou enredos cujos significados, quase subliminares, sem uma descrição, podem passar despercebidos. Seria, eventualmente, demasiado exaustivo apresentar, neste estudo, a descrição de todas essas ideias e narrativas. Assim, irão ser destacados apenas dois exemplos, pela sua originalidade. As escolhas são da primeira série e são, precisamente, a primeira e a última que concebeu. Destaca-se, então, a que diz respeito à nota de cem Escudos, que evoca Fernando Pessoa. O retrato principal de Fernando Pessoa é original, feito a partir de informação colhida em várias fotografias (Figura 106). O desenho deste retrato, realizado a grafite, revela uma linguagem de claro-escuro, com gradações de intensidade a prever a gravação em talhe doce. É caracterizado por uma geometrização com grande simplificação de volumes e luzes, criando, no conjunto, um jogo abstrato de formas, contudo, com detalhes muito pormenorizados, na face, na mão, na boca, nos óculos e na orelha. Fernando Pessoa foi retratado como alguém com o gesto suspenso de quem pensa o que escreve. Pessoa, normalmente, escrevia à máquina, mas, aqui, o autor representou-o numa atitude que mais intuitivamente nos transmite esta ideia. A figura está voltada para a esquerda, junto da “janela” onde se situa a marca de água. Esta orientação e a atitude em que está representada contribuem para sugerir um horizonte indeterminado e ilimitado. A ilustração complementar é uma alusão aos temas marítimos, frequentes na poesia de Fernando Pessoa. Uma forma solar irradiando de um núcleo luminoso está organizada sobre uma malha de raiz pentagonal (Figura 178) ¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Luís Filipe de Abreu, extraído de documento do arquivo privado “Pessoa - Nota sobre o desenho”, 2012.

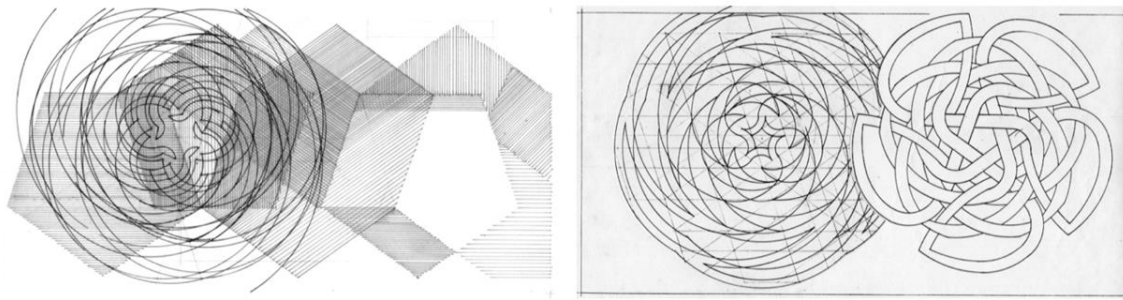


Figura 178- Luís Filipe de Abreu, estudo da estrutura pentagonal para a nota de 100 Escudos, 1980.

Esta malha ou grelha geométrica, gerada a partir do pentágono inscrito no círculo, foi o tema geométrico escolhido para base da composição plástica da nota. É importante realçar que todas as notas desta primeira série tiveram uma grelha, como base geradora dos padrões dos fundos, formada a partir de formas geométricas e seus elementos estruturais.¹⁵⁹ Neste caso, a partir deste foco, em grafismos da mesma raiz geométrica (pentagonal), em tons amarelados, a forma estrelada dá passagem a formas deltoides, encurvadas segundo as linhas geradas pelo traçado de base. Estas formas, em tons de azul, *movimentam-se* como velas de barcos e ondas de mar. Assim, sem intuito de representação realista, aparece-nos uma imagem fugaz de sol, mar, velas, tema recorrente no imaginário do poeta. Na opinião do autor¹⁶⁰, menos subtil e expressiva na nota impressa, se comparada com a maquete original, o que é uma consequência da adaptação ao desenho linear, destinado à impressão. No verso da nota apresenta-se a respetiva vinheta, onde aparece uma rosa que se constitui como ponto de partida para a leitura do conjunto. Assim, a ilustração do verso, no seu todo, envolve a flor, pretendendo sugerir uma transformação ou transição que parte do natural, concreto, para a racionalização e abstração. A rosa, neste contexto, foi usada como “*símbolo da poesia, do espírito, da reflexão inteligente, e do génio criador do poeta*”¹⁶¹. É sustentada por um enrolamento de hastes com espinhos, do centro para a periferia, transformando-se numa forma perfeita e nítida. A análise da estrutura natural da flor está intrinsecamente ligada ao tema geométrico, o pentágono, foco onde têm origem os elementos desenhados a partir do lado

¹⁵⁹ Pentagonal para a nota de cem escudos que evoca Fernando Pessoa; hexagonal para a nota de quinhentos escudos que evoca Mouzinho da Silveira; quadrangular para a nota de mil escudos que evoca Teófilo Braga, originando traçados de perpendiculares, geradores de formas ortogonais, verticais e oblíquas, origem de estrelados, cruces, etc.; triangular para a nota de cinco mil escudos que evoca Antero de Quental, baseado em triângulos equiláteros em que o desenvolvimento de malha derivada, origina o aparecimento de dominantes oblíquas com ângulos de 60°; losangular para a nota de dez mil escudos, que evoca o Doutor Egas Moniz (in Luís Filipe de Abreu, “1 Série | Conceção”, 2012).

¹⁶⁰ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

¹⁶¹ Idem.

esquerdo. Por transformação progressiva, a geometria que os sustenta vai determinar o traçado de bandas ou serpentinhas, onde se nomeiam os heterónimos principais, assim entrelaçados numa globalidade que se expande sem limites (Figuras 179 e 180)¹⁶².



Figura 179 - Luís Filipe de Abreu, maquete da nota de cem Escudos do Banco de Portugal (frente), técnica mista s/ cartão, c. 15x30 cm, 1980.



Figura 180 - Luís Filipe de Abreu, nota de cem Escudos do Banco de Portugal (verso), técnica mista s/ cartão, c. 15x30 cm, 1980.

Outro exemplo a destacar é a ilustração para a nota de dez mil escudos alusiva ao Doutor Egas Moniz, especificamente, o caso da vinheta com o desenho “*Caduceu*” (Figura 41). Constitui-se como uma variação que tenta a síntese sobre o tema clássico do *Bastão de Asclépio* conjugado com o do *Caduceu de Hermes*. A composição com os esses atributos em interpretação livre e menos ortodoxa foi concebida de modo a conferir-lhe mais

¹⁶² Luís Filipe de Abreu, “1 Série | Concepção”, 2012.

*riqueza de significado e maior efeito decorativo, não só plasticamente, mas também na sua significação alegórica*¹⁶³. Pretendeu sugerir, com a luta de serpentes, princípios de saúde e doença, de veneno e antídoto e, também, a serpente da vida que representa a regeneração, ao morder a sua própria cauda, auto devorando-se perpetuamente¹⁶⁴. Entrelaçadas todas em volta da taça de uma fonte, da qual se eleva uma árvore, a Vida e a Saúde, vida sempre renovada e continuada. Está patente a ideia de que as serpentes, prudência e astúcia, forças de bem e mal, do bom e mau conhecimento, de saúde e doença, entrelaçadas em volta do tronco da vida, convêm ao emblema da medicina, como uma significação alegórica. De dentro dessa taça/fonte cresce o tronco da “Árvore da Vida”, que corresponde ao bastão, nas representações comuns de Asclépio ou de Hermes¹⁶⁵. O desenho original para a vinheta do verso da nota de Egas Moniz, feito a grafite, tem dimensões de mancha com cerca de 30x30 cm (Figura 41). Este desenho foi precedido de alguns estudos prévios e, à semelhança de outros desenhos destinados a gravação em talhe doce, usa a mesma linguagem de claro escuro, descrita anteriormente, explorando gradações de valores, produzindo efeitos de aparente realismo de volumes e luzes. O carácter geral da composição não procura a representação naturalista, mas, antes, visa um efeito decorativo com características emblemáticas, como o tema faz supor. Pretende ser um símbolo, quase uma insígnia, uma vez que parte da ideia de símbolo da medicina e da farmácia, combinando-se com outros elementos, numa espécie de brasão representativo da atividade do personagem evocado. Por isso, o arranjo é quase simétrico, centrado e com tendência para a circularidade. O aparente realismo dos corpos das serpentes convive com o expressionismo enfático das suas cabeças e com o grafismo mais decorativo das ramagens, com intenção de conferir singularidade expressiva à composição¹⁶⁶. A ilustração alegórica da vinheta é completada, à esquerda, pela representação da medalha de Prémio Nobel, que foi atribuída ao investigador em Ciências da Medicina, contendo o nome do consagrado, como complemento que dá sentido à restante ilustração (Figura 182).

¹⁶³ Luís Filipe de Abreu, extraído de documento do arquivo privado, “1 Série | Descrições”, 2012.

¹⁶⁴ Uróboro ou ouroboros, “que devora a cauda”, do grego *Ὀυροβόρος*, de *ourá*, «cauda» + *borós*, «voraz».

¹⁶⁵ Luís Filipe de Abreu, extraído de documento do arquivo privado, “1 Série | Descrições”, 2012.

¹⁶⁶ Idem.

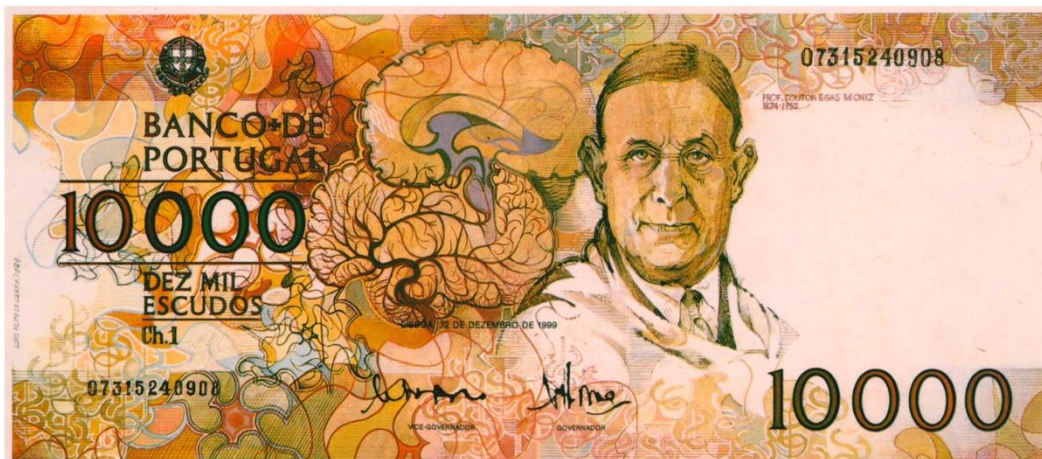


Figura 181- Luís Filipe de Abreu Maquete para frente da nota de dez mil Escudos do Banco de Portugal, Guache s/ cartão, c. 13x30cm, 1988.



Figura 182- Luís Filipe de Abreu, Maquete para verso da nota de dez mil Escudos do Banco de Portugal, Guache s/ cartão, c. 13x30cm, 1988.

Na frente da nota, para além do retrato do Doutor Egas Moniz (Figura 181), aparecem, como ilustração complementar, figurações do cérebro que se referem à investigação e prática médica, no domínio da cirurgia neuronal. A ilustração alude justamente aos dois planos em que essa atividade se desenvolveu: em cima, está representada uma imagem com a parte interna de um hemisfério cerebral, a simbolizar a investigação respeitante à Leucotomia pré-frontal (esta foi a intervenção também designada por lobotomia que lhe valeu o Nobel, embora tenha, posteriormente, sido posta em causa); na parte inferior está ilustrada a técnica indispensável para a lobotomia, a Angiografia Cerebral que é o processo que permite tornar visível o sistema vascular cerebral (técnica igualmente notável, inventada e praticada por este médico, ainda hoje utilizada).

Este campo da ilustração, a fiduciária, constitui-se de facto como um destaque na obra de Luís Filipe de Abreu. Foram ao todo onze exemplares, que se multiplicam por dois, tendo

em consideração a frente e o verso. Se forem contabilizadas as ilustrações realizadas para o concurso do Euro, promovido pelo Banco Central Europeu, que não foram editadas, somam-se mais vinte e oito ilustrações, contabilizando frente e verso e as duas séries que propôs para o referido concurso. Ao todo são, portanto, cinquenta ilustrações fiduciárias. Importa frisar que em todas concebeu integralmente todos os elementos ilustrativos que as compõem.

Genericamente, caracteriza-se a primeira série como aquela em que houve mais liberdade criativa ou menos imposições programáticas. Tirando a indicação dos vultos a evocar, nesta primeira série tudo foi integralmente idealizado e desenhado pelo autor. Desde a escolha das cores, os desenhos para os padrões de fundo, o desenvolvimento da composição a partir de uma malha com base numa determinada formulação geométrica, os retratos ou efígies idealizados e concebidos com base em escolhas próprias, as diversas ilustrações complementares mais ou menos alegóricas e, também, as indicações alfanuméricas presentes. Apenas o símbolo do escudo nacional, que está integrado em todos os exemplares, não é, obviamente, da sua autoria, bem como as respetivas numerações e assinaturas.

A programática da segunda série, alusiva aos Descobrimentos dos Portugueses, já tem inerente alguns condicionalismos. A intenção do Banco de Portugal foi promover uma identidade mais clara entre todos os exemplares. Também, por motivos de segurança, foram integrados nesta segunda série novos dispositivos que, de certa forma, condicionaram o desenho. A opção escolhida para a integração de alguns dos dispositivos foi a sua incorporação em bandas verticais, o que acabou por formatar, de um modo geral, as composições, segundo áreas claramente distintas. Na frente, à direita, surgem as efígies impressas em talhe doce, ao centro, uma ilustração complementar alusiva ao personagem ou aos seus feitos, depois, mais à direita, uma banda vertical que integra motivos relacionados com o tema, inspirados em património arqueológico recolhido no Mosteiro dos Jerónimos¹⁶⁷; duas bandas verticais relacionadas com figuras do grotesco (quinhentos e mil escudos); a de dois mil escudos, com motivos náuticos (cordas); a de cinco mil com um capitel e, por fim, na de dez mil escudos, a folhagem da carrasqueira, elemento preponderante no caso do Infante Dom Henrique. Na parte de baixo desta banda, está inscrito o valor correspondente de cada nota, em algarismos, e, em cima, sobreposto ao motivo, está subjacente a mesma indicação numérica, mas só visível com recurso a

¹⁶⁷ Idem.

dispositivos de luz apropriados, visto ser um dos tais dispositivos de segurança. Mais à esquerda, existe uma zona onde, apenas, se desenvolve um padrão geométrico, com a tonalidade genérica da nota. Esta zona corresponde ao espaço da marca de água, que está mais clara no verso da nota. As composições nos versos das notas estão inseridas num retângulo que ocupa quase todo o espaço, exceto o correspondente à marca de água. Neste espaço estão integradas as respetivas vinhetas e outras ilustrações complementares alusivas aos personagens evocados. É importante reforçar que tudo o que é impresso em talhe doce (efígies, vinhetas, numerações e insígnias do Banco de Portugal) tem de estar em conformidade, na frente e no verso, de modo a que o volume das notas quando empilhadas seja homogéneo.

Relativamente ao concurso para as notas de Euro destaca-se o facto de as maquetes terem sido integralmente concebidas com o recurso ao desenho auxiliado por computador, através de softwares específicos, designadamente *FreeHand* e *Photoshop*, o que, na altura, impôs a Luís Filipe de Abreu a necessidade de uma aprendizagem “forçada” de desenhar e operar com este novo recurso. Como o próprio refere, é um recurso técnico que tem a virtualidade de mais facilmente permitir experimentações, sem se correr o risco de perder o que até aí foi desenvolvido.

O meio informático permitiu a realização de algumas dessas partes, de modo mais fácil e rigoroso, com a correspondente possibilidade de simulação imediata, muito eficaz.¹⁶⁸

Considera que, tecnicamente, a criação dos desenhos a partir do meio informático tem vantagens e limitações. É importante frisar que, na época em que começou, os meios não estavam tão desenvolvidos como atualmente, sobretudo ao nível da sensibilidade, tendo referido a propósito da criação das notas de Euro que:

A imediatidade do gesto de mão sobre o suporte fica prejudicada neste processo. Mas o aperfeiçoamento progressivo e a prática permitem resultados relativamente compensadores.¹⁶⁹

Neste caso, a programática definida foi delineada pelo Banco Central Europeu, após longa e exaustiva ponderação. Podiam ser entregues várias propostas para o efeito. Assim, os temas propostos aos concorrentes foram dois, um alusivo aos estilos arquitetónicos da

¹⁶⁸ Luís Filipe de Abreu in Fragoso, Ob. cit., p. 449.

¹⁶⁹ Luís Filipe de Abreu in Pinho, Ob. cit., p. 195.

Europa, *Ages and Styles of Europe* e outro, de carácter livre, intitulado *Abstract/Modern*¹⁷⁰.

O Embaixador Sérgio Romano sugeriu a arquitetura como tema, justificando que o que identifica mais a Europa é a arquitetura, os seus estilos e formas características. Mas levantava-se um problema, as grandes obras estavam sempre associadas a um país. Daí foi necessário criar uma alusão, a não representação de algo específico. Ficou então definido que o tema seriam os estilos, e não os monumentos arquitetónicos europeus: clássico, românico, gótico, renascentista, barroco e rococó, era da arquitetura em ferro e em vidro e o século XX, com a arquitetura moderna.¹⁷¹

No âmbito deste concurso, em que as maquetes para as notas tinham de ser submetidas em formato digital, os primeiros estudos ou esboços de Luís Filipe de Abreu partiram, naturalmente, do processo manual ou analógico, sendo, depois, adaptados a esta técnica informática. Um dos critérios importantes, que os responsáveis por este processo de criação das notas de Euro pretenderam, foi que deveria haver uma clara distinção, sobretudo, relativamente ao dólar, mas houve outros:

Queria-se um Banco Central que abrangesse toda a Europa; a nota teria que ser bastante diferente do dólar, não podendo haver qualquer espécie de semelhança; não podia evocar qualquer das notas nacionais existentes; não podia representar figuras nem femininas nem masculinas (tema já muito batido na maioria dos países) e não deviam partir de temas que representem guerras, conflitos ou quaisquer figuras militares.¹⁷²

Luís Filipe de Abreu integrou nas suas composições figuras “anónimas” alusivas às épocas e aos estilos de cada época, pois, considerou que, mais facilmente, há uma identificação ou reconhecimento por parte do público, face à existência desse tipo de figuração. As suas representações caracterizaram genericamente as épocas, como já foi descrito no capítulo relativo à Ilustração: Retrato. Vários concorrentes apresentaram semelhante formulação, ao integrar figuras alusivas às épocas, nas ilustrações; a escolha recaiu no designer austríaco Robert Kalina, tendo sido justificada, pelos responsáveis, com o seguinte argumento:

Foram escolhidas porque unem os desenvolvimentos históricos na tecnologia, arte e comunicação em composição harmoniosa, e são o epítome da aurora de uma nova Europa com o seu património cultural partilhado e a visão de um futuro comum no próximo milénio.¹⁷³

¹⁷⁰ In. *Euro Banknote: Design exhibition*, (2003). Frankfurt, Germany. European Central Bank.

¹⁷¹ Jaime Martins Barata in Pinho, Ob. cit., p. 204.

¹⁷² Ibidem. p. 203.

¹⁷³ Tradução livre de: “They were chosen because they unite historic developments in technology, art and communication into harmonious composition, and they epitomize the dawn of a new Europe with its shared cultural heritage and the vision of a join future in the next millennium.” In. *Euro Banknote: Design exhibition*, (2003). Frankfurt, Germany. European Central Bank. p.82

Importa, aqui, destacar o processo de desenho usado nas ilustrações e a sua adaptação ao formato informático. Em alguns casos nota-se uma grande aproximação entre estes dois modos de operar, donde se conclui que a *mão* e a idealização são de facto os responsáveis pelas conceções finais (Figuras 183 e 184).



Figura 183- Luís Filipe de Abreu, estudo analógico e digital para motivo da nota de cinco Euros, 1996.

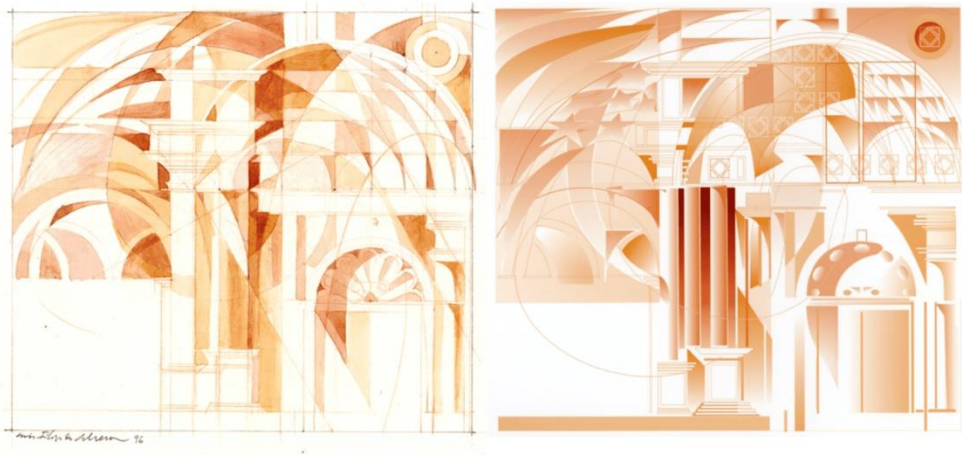


Figura 184- Luís Filipe de Abreu, estudo analógico e digital para motivo da nota de cinquenta Euros, 1996.

Luís Filipe de Abreu, no sentido de dotar estas ilustrações de uma identidade na abordagem temática, incluiu, nas suas composições, famílias de ilustrações, todas relacionadas com os estilos arquitetónicos e as suas épocas, para além das informações alfanuméricas indispensáveis, que, neste caso, incluíram a escrita grega. Na frente das composições, para além da referida efígie, aparece um elemento arquitetónico e um

espiral e em Σ (Figura 186). Este traçado construtivo, que é formado por linhas tendencialmente geométricas e depuradas, gera contornos de formas que são preenchidos com diferentes tonalidades, atingindo o equilíbrio compositivo pretendido e a clareza necessária para este tipo de ilustração.

A tendência geometrizar favorece a geração de coincidências, parentescos, paralelos, isto é, comparações visuais subliminares, a que a visão do observador é sensível.¹⁷⁶



Figura 186- Luís Filipe de Abreu, notas de 50 Euros e de 100 Euros, série "Abstract/Modern", frente e verso, maquetes digitais para o Concurso do Banco Central Europeu, 1996.

Este campo de intervenção artística destaca-se, sobretudo, pela singularidade e complexidade implicadas. Constitui-se como um dos trabalhos mais relevantes, sobretudo, porque se traduziu em grande notoriedade pública. Curiosamente, essa notoriedade, em parte, só se acentuou após as notas deixarem de estar em circulação. Mas, isso deve-se ao facto de haver inerente algum *secretismo* relacionado com questões de segurança. Inclusivamente o nome do autor aparece nestas ilustrações fiduciárias de forma muito discreta. Importa ainda realçar que a produção artística e o design de notas têm implícita a mediação com os técnicos, as máquinas, os materiais, a inclusão dos dispositivos de segurança e todo o ambiente em que parte do trabalho ocorre. Fácil é compreender que as tintas e os papéis especiais obedecem a prescrições muito estritas. O simples contato tátil com uma nota, através do uso comum, e a ideia de que pode ser

¹⁷⁶ Luís Filipe de Abreu in Abreu (2016). Ob. Cit., p.30.

submetida a tratos impensáveis, em todos os aspectos revela uma resistência insuspeitada, que leva à conclusão que não é produzida com materiais vulgares. Assim, a ilustração fiduciária, que implica a produção de papel-moeda, requer materiais específicos e técnicas apuradas, como se depreende do que ficou atrás descrito.

Outros meios criativos no contexto do Desenho Integrado

Para além dos meios criativos até agora abordados, a obra de Luís Filipe de Abreu contempla outros procedimentos e técnicas que merecem destaque no contexto do desenho integrado. Os campos da serigrafia, da tapeçaria, da medalhística, da numismática e do design gráfico dão continuidade e reforçam os princípios conceptuais e técnico-operativos no plano da narrativa e da ilustração. Continua a manifestar-se a presença de uma intencionalidade geometrizar que pende para a afirmação do desenho de expressão linear, em complementaridade com outros casos em que a cor é dominante. Esta diferença é notória na relação entre géneros, como, por exemplo, o design gráfico e a tapeçaria ou dentro do mesmo género, como no caso da serigrafia em que a expressão, ora se aproxima do desenho, ora se aproxima da linguagem pictórica. Aos aspetos verificados anteriormente no que respeita a diferenças de escala, acresce o contraste entre o pequeno formato de uma medalha ou de uma moeda e a grande dimensão das tapeçarias, na generalidade dos casos. Apesar das variantes de expressão, verifica-se unidade e coerência nos critérios compositivos e no carácter inventivo das formas, mantendo-se o cariz identitário que percorre todas as suas obras. Contudo, a diversidade de géneros não revela, sob o ponto de vista cronológico, a mesma continuidade que se verificou na ilustração. A obra realizada em tapeçaria corresponde a um período que decorre entre 1968 e o final do século XX. No caso da medalhística, há uma relação de continuidade que parte de meados dos anos setenta, com as medalhas comemorativas do Primeiro Aniversário do Movimento de 25 de Abril e dos 30 anos da fundação da ONU, até 2019, com a medalha “Camões”, integrada nas Coleções PHILAE. A produção serigráfica resulta em muitos casos da extensão de parcerias no campo da ilustração comercial e filatélica, a par de várias realizações por iniciativa pessoal. O design gráfico tem sido recorrente ao longo da carreira artística de Luís Filipe de Abreu, sendo de assinalar o início desta atividade, ainda no tempo de estudante, com logótipo da Cooperativa

Agrícola da Granja, em 1956. Em 2016, executa o logótipo da Academia Nacional de Belas-Artes, que constitui, até à data, a última realização neste campo.¹⁷⁷

Serigrafia

O campo da serigrafia foi acompanhando o percurso artístico de Luís Filipe de Abreu, estabelecendo ligações estilísticas diretas com a pintura, com a ilustração editorial e com a filatelia, como se poderá verificar nos exemplos a seguir apresentados. É uma área onde alguns dos princípios que regem e ordenam a formulação plástica, particularizando-a, são bastante proeminentes e claramente reconhecíveis. Associados à composição e organização do espaço, estão sempre presentes os formulários com base na geometrização ascendente. A expressão gráfica é caracterizada pela geometrização descendente, que se verifica com a depuração das formas, enfatizada por nivelamentos e aproximações a formas geométricas, numa espécie de alusão ao cubismo sintético. Porém, o fazer resvalar as formas para geometrismos manifesta-se mais nas obras em que a expressão gráfica está mais próxima da representação objetiva das formas. O campo da serigrafia é muito elucidativo na caracterização dos métodos de conceber, no caso de Luís Filipe de Abreu. É possível estabelecer uma diferença nítida entre os planos da expressão¹⁷⁸ e da representação¹⁷⁹, que remetem para conceitos distintos. Estes dois planos, ora se afastam, ora se aproximam do objeto real. Nas múltiplas formulações o sentido expressivo é dominante, porque a representação (a *coisa real*), neste autor, está sempre implícita e a expressão, em muitos casos, autonomiza-se da representação¹⁸⁰, afirmando o seu cunho identitário. Luís Filipe de Abreu é pintor, de formação, mas, é, sobretudo, um desenhador com um estilo pessoal que é transversal a toda a sua obra artística. O desenho tem sempre um peso significativo na sua obra, com a intencionalidade gráfica da expressão e, simultaneamente, com a representação da realidade. O carácter expressivo das formas

¹⁷⁷ Luís Filipe de Abreu, extraído de documento do arquivo privado “Dados de Curriculum”, s/d.

¹⁷⁸ O termo expressão está associado ao conteúdo e à organização da matéria em substância, que se traduz na poética das formas e no despertar da emoção estética.

¹⁷⁹ A representação indica o ato de consciência que reproduz um objeto exterior ausente (uma coisa ou um acontecimento real) ou um objeto interior (sentimento ou conteúdo da imaginação), ou ainda o próprio conteúdo resultante desta operação de reprodução. Segundo Kant, a noção de representação contempla a consciência do ato percetivo, a modificação do estado do sujeito (sensação) e a perceção objetiva ou conhecimento — AAVV, (2002), *Encyclopédie de la Philosophie*, p. 1422.

¹⁸⁰ A representação visual insere-se no conceito genérico de representação, num contexto de formas reais e de formas traduzidas plasticamente.

autonomiza-se, através da argumentação visual, que se afasta da realidade perceptiva. Na serigrafia, estes aspetos verificam-se de forma clara, mostrando a relação de aproximação e afastamento entre os conceitos de expressão e de representação.

Algumas serigrafias constituem conjuntos temáticos, como os barcos de pesca portugueses ou os Castelos. As outras, maioritariamente, são avulsas, atinentes a temas específicos e não se agrupam. A variedade de casos reforça a ideia de liberdade conceptual e criativa deste autor. Há, também, serigrafias que são diretamente subsidiárias de peças de filatelia, como se verifica nas obras *Natal* e *Brasil 500*.

A serigrafia, talvez a primeira¹⁸¹, *Barcos do Algarve*, caracteriza-se por um tipo de representação próxima de algumas ilustrações literárias. É notória a presença de um registo gestual e espontâneo, com linha sensível, a negro, em contraponto com as manchas planas coloridas. Em último plano, é sugerido um casario (Ferragudo), com cor, representado com grande síntese.



Figura 187 - Luís Filipe de Abreu, *Barcos do Algarve* serigrafia, 23x60 cm, c. 1970.

Na serigrafia *Baía* observa-se uma densidade compositiva que mais uma vez evoca a geometrização descendente, neste caso, com um forte pendor abstratizante, devido ao ritmo acentuado das velas das embarcações. A mancha de cor acentua o carácter pictórico da composição, apropriando-se da dinâmica do grafismo.

¹⁸¹ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.



Figura 188 - Luís Filipe de Abreu, *Baía*, serigrafia, 50x60 cm, 1990.



Figura 189 - Luís Filipe de Abreu, *Cidade Industrial*, serigrafia, 50x70 cm, c. 1980.

Em “Cidade Industrial” é notória a presença da mancha com densidade matérica, à semelhança da pintura, traduzindo, assim, um caso relevante da expressão que conquista a totalidade da superfície.

Genericamente, nas serigrafias com carácter pictórico predomina o valor expressivo, ao invés do que sucede noutros casos, em que é notória uma maior proximidade com o objeto real, embora seja muito difícil estabelecer uma fronteira nítida entre estes dois campos.

Tapeçaria

O desenho concebido para tapeçaria já foi referido no âmbito desta investigação, como uma espécie de caso de estudo¹⁸², porque, de forma sintética, enuncia processos gráficos e operativos, recorrentemente usados por Luís Filipe de Abreu. Essa conceção metodológica do desenho é consumada na definição das formas com cores planas, que não se sobrepõem, e é, em muitos aspetos, similar a determinados pressupostos da impressão tipográfica. Excetuando a tapeçaria concebida para o Hotel Delfim (Figura 190), em Alvor, no Algarve, intitulada *Sol das Quatro Luas*, que foi bordada com ponto de Arraiolos e outros, e confeccionada artesanalmente, as restantes peças deste âmbito foram confeccionadas na fábrica “Manufatura de Tapeçarias de Portalegre”, a partir das maquetes originais.



Figura 190 - Luís Filipe de Abreu, *O Sol das Quatro Luas*, tapeçaria, 200x400 cm, c. 1983.

¹⁸² A expressão “caso de estudo” designa casos de aplicação de metodologias nas ciências aplicadas; “estudo de caso” designa a análise de informação e respetiva discussão em ciências sociais.

Estes trabalhos surgiram a partir de encomendas de instituições e corporações, como hotéis, designadamente o Hotel Alvor, também, no Algarve, o Hotel Altis, em Lisboa (Figura 191), o Hotel Hilton, no Funchal, ou outras para locais como a sede do Banco de Portugal, em Lisboa, para o Banco Pinto e Sotto Mayor, no Porto, para o Casino de Lisboa, para a Fábrica DanCake e para os Correios de Portugal (CTT).



Figura 191 - Luís Filipe de Abreu, *Alvorada*, tapeçaria, 200x600 cm, 1974.

Todas aludem a um tema específico, interpretado com pendor mais figurativo ou mais abstratizante. Importa, sobretudo, sublinhar que a expressão do desenho confirma a identidade gráfica que particulariza as criações deste autor, assente nos característicos processos conceptuais, como a geometrização, as rimas plásticas, a complementaridade formal, a concordância das formas, consumada com linhas que se transferem de umas para outras e os pressupostos de composição aplicados. As narrativas, como habitualmente nas suas composições, também estão presentes: representando o Sol e as quatro fases da Lua, na tapeçaria *Sol das Quatro Luas* (Figura 190); a passagem da noite para o dia, na *Alvorada* (Figura 191); o envio e a entrega da carta, na tapeçaria para os CTT, intitulada *A Carta*; as figuras das cartas de jogo com os respetivos naipes, em *Jogo de Cartas*; a *Árvore das Patacas*, numa “alegoria ao mito jocoso”¹⁸³ da ideia da árvore, que dá frutos de ouro (Figura 192);

¹⁸³ Citação de Luís Filipe de Abreu recolhida em entrevista não-estruturada.

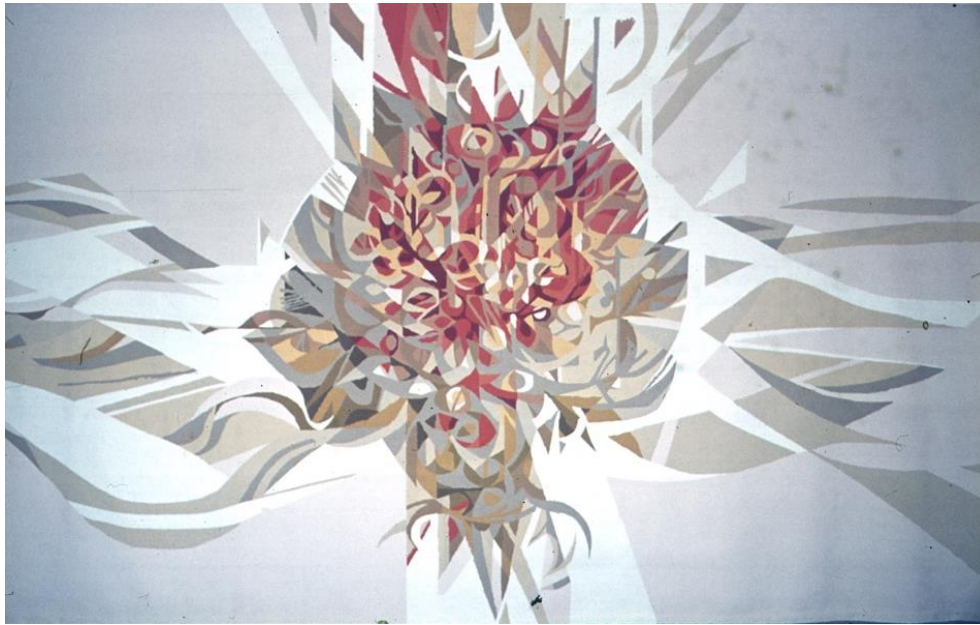


Figura 192 - Luís Filipe de Abreu, *A Árvore das Patacas*, tapeçaria, 150x230 cm, c. 1980.

A tapeçaria intitulada *Caçada* (Figura 193) tem representada uma cena de caça à maneira do século XVII, tema sugerido pelo decorador do Hotel Alvor, José Espinho, nesta ocasião a trabalhar em colaboração com António Garcia¹⁸⁴.

Conheceu-me no atelier junto do de Garcia, viu algo, informou-se e logo se interessou, tendo-me convidado para fazer um cartão para tapeçaria decorativa para o bar. Igualmente me encomendou originais para serigrafias para os quartos, e ainda para outros trabalhos incluindo ilustração da ementa do grill que vigorou muitos anos. A tapeçaria foi a primeira experiência nesse domínio que fiz com muito entusiasmo e receio. Há muito aguardava uma oportunidade. O tema um pouco despropositado resultou de conversa com Espinho, mas não me lembro das circunstâncias porque achei sempre desadequada embora nunca ninguém me fizesse reparo¹⁸⁵.

Pode ver-se uma representação alegórica da deusa da caça, Diana, no centro da composição, vários caçadores montados a cavalo, acompanhados pelos cães que cercam um javali. Esta tapeçaria foi produzida *com apenas oito tons de lã...*¹⁸⁶; no caso da peça para o Hotel Hilton, no Funchal, é nítido o apelo à vegetação tropical, ao ambiente luxuriante e às festas de passagem de ano, aqui, talvez, a composição com características formais mais abstratas (Figura 194).

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ Luís Filipe de Abreu, extraído de documento do arquivo privado “Ilustração Pessoas”, 2014.

¹⁸⁶ Luís Filipe de Abreu, extraído de documento do arquivo privado “Dados de Curriculum”, s/d.



Figura 193 - Luís Filipe de Abreu, *Caçada*, tapeçaria, 150x570 cm, 1968.



Figura 194 - Luís Filipe de Abreu, s/ título, tapeçaria, 300x800 cm, c. 1980.



Figura 195 - Luís Filipe de Abreu, *Fortuna*, tapeçaria, c. 300x700 cm, c. 1995. Fonte: Banco de Portugal.

O desenho da tapeçaria intitulada *Fortuna* (Figura 195), exposta no átrio da sede do Banco de Portugal, em Lisboa, apresenta uma alegoria que reflete as atividades económicas e sociais da nação moderna. Aparecem espalhadas pela composição inscrições que aludem a diferentes campos que a atividade bancária fomenta, como a Técnica, o Cálculo, o Plano e a Ciência, em contraponto com o mundo natural, com as inscrições dos quatro elementos, Fogo, Terra, Água e Ar. A instituição bancária é representada através da alusão ao frontão de um edifício clássico. A narrativa contempla uma referência ao

passado, que fica para trás, com figuras que o detêm; no centro da composição, o turbilhão das atividades do presente, que projetam o futuro, com novos “voos”¹⁸⁷.

De referir, ainda, que todas as tapeçarias são exemplares únicos, na sua maioria de grande dimensão, e apresentam fortes contrastes de colorido, o que lhes confere grande espetacularidade e impacto visual.

Medalhística e Numismática

Uma das características da atividade como artista plástico, no caso de Luís Filipe de Abreu, é, como já tem sido referido e verificado neste estudo, a grande diversidade no que diz respeito às diferentes áreas de intervenção e expressão. A Medalhística e a Numismática fazem parte desse leque e não poderiam deixar de ser referidas, sobretudo, atendendo àquilo que são as condicionantes e técnicas de uma ilustração para este fim. Os princípios deste tipo de conceção aproximam-se do baixo-relevo, mas, normalmente, não se destacam tanto da superfície em que estão inseridas. Segundo José Leite de Vasconcelos, *na forma, uma medalha parece-se muito às vezes com uma moeda, mas, ao passo que esta é uma medida de valores, aquela é essencialmente comemorativa de acontecimentos e de pessoas*¹⁸⁸. Sendo áreas especializadas da escultura, a medalhística e a numismática apresentam características técnicas diferentes quanto à natureza dos materiais, à dimensão, à forma e ao peso. É certo que esta área específica tem hoje ao seu dispor, fruto de novos processos, tecnologias mais complexas e diversificadas, uma série de possibilidades técnicas e materiais que podem promover conceções diferenciadas. No caso deste autor constata-se que as suas abordagens, neste campo de expressão artística, consumam-se num âmbito que se pode considerar mais tradicional ou convencional, excetuando o uso de esmalte, com cor, em alguns casos. Curiosamente, até à presente data, os seus últimos trabalhos de encomenda profissional, e, até, de cariz público, concretizaram-se neste domínio da medalhística e da numismática. São os casos dos cunhos de moedas concebidas para a Imprensa Nacional Casa da Moeda (INCM), entre

¹⁸⁷ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

¹⁸⁸ Vasconcelos, José Leite de – *Nomenclatura Numismática*, in Ferreira, A. (2011). Dissertação de Mestrado em Escultura - Estudos de Escultura, *Do Objecto Medalha à Medalha-Objecto, Famílias, sequências e retrocessos*, p. 28.

2017 e 2019, e, também, uma medalha evocativa de Luís de Camões, realizada para as Coleções PHILAE (Figura 196), também cunhada em 2019.

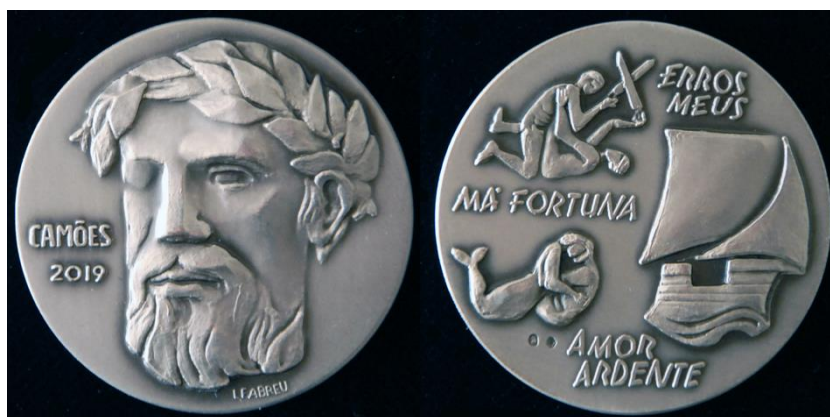


Figura 196 - Luís Filipe de Abreu, *Camões*, Coleções PHILAE, medalha cunhada em prata, diâmetro 4 cm, 2019.

Relativamente a esta última referência às Coleções PHILAE, já foram analisadas algumas das medalhas ilustrativas da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. Nessa análise foi destacada, para além do propósito principal que estava subordinado ao tema da Cinésica, a questão da adequação gráfica das ilustrações à sua tradução em relevo. A interpretação em relevo é sugerida a partir de um desenho realizado com gradações entre o negro e os cinzas mais claros. Neste caso das medalhas para a *Peregrinação*, o autor parte desses fundos negros e expressa-se com a recorrente fluidez de desenho a pincel. Já no caso das moedas que concebeu, em 2018, no âmbito da comemoração dos quinhentos anos da viagem de circum-navegação, de Fernão de Magalhães, a opção foi diversa ou mesmo contrária. Nesta ocasião, desenvolveu o desenho, com grafite sobre papel branco, sugerindo os relevos com suaves nuances de tonalidades. Este trabalho foi, também, realizado de forma híbrida, ou seja, com recurso ao meio analógico e ao desenho assistido por computador. Inicialmente os desenhos foram feitos analogicamente e o texto foi introduzido com recurso a *software* de ilustração. Também a indicação do valor numérico, apesar de concebida analogicamente, foi inserida de forma digital, nas composições, para proporcionar uniformidade, tendo em conta o facto de serem quatro moedas distintas, editadas em quatro anos consecutivos, evocando quatro momentos desta notável epopeia do navegador português. A primeira, emitida em 2019, alude à partida, aparecendo o retrato do navegador, em traje civil, no anverso, e cinco naus, no reverso (Figura 197).



Figura 197a - Luís Filipe de Abreu, *A Partida, 1519*, maquetes, anverso e reverso, para moeda comemorativa do V Centenário da Viagem de Circum-Navegação de Fernão de Magalhães, grafite s/ papel, diâmetro 18 cm, 2018; Figura 197b - Luís Filipe de Abreu, Moeda *A Partida, 1519*: Anverso e reverso, diâmetro 33 mm.

A segunda, de 2020, ilustra a passagem do Estreito de Magalhães, com a representação de dois pinguins, da espécie pinguim-de-Magalhães, no anverso, e um mapa com a indicação da rota e descoberta do Estreito de Magalhães, no reverso (Figura 198).



Figura 198a - Luís Filipe de Abreu, *O Estreito, 1520*, maquetes, anverso e reverso, para moeda comemorativa do V Centenário da Viagem de Circum-Navegação de Fernão de Magalhães, grafite s/ papel, diâmetro 18 cm, 2018; Figura 198b - Luís Filipe de Abreu, Moeda *O Estreito, 1520*: Anverso e reverso, diâmetro 33 mm.

Em 2021, foi emitida a terceira moeda do conjunto, aparecendo na face principal a representação da batalha de Mactan, nas Filipinas, onde Fernão de Magalhães morreu em combate; na outra face surge, novamente, a efígie do navegador, agora em traje militar, com a cabeça protegida por um elmo (Figura 199).



Figura 199a - Luís Filipe de Abreu, *Mactan, 1521* maquetes, anverso e reverso, para moeda comemorativa do V Centenário da Viagem de Circum-Navegação de Fernão de Magalhães, grafite s/ papel, diâmetro 18 cm, 2018; Figura 199b - Luís Filipe de Abreu, Moeda *Mactan, 1521*: Anverso e reverso, diâmetro 33 mm.

No presente ano de 2022, será emitida a quarta e última moeda deste conjunto, que se refere ao desfecho da viagem, aparecendo na referência escrita “Conclusão por Sebastião Elcano”. No anverso aparece uma nau, representada com as marcas do desgaste da longa viagem, com as velas descambadas, e, no reverso surge uma esfera armilar, aludindo à consumação desta epopeia (Figura 200).



Figura 200 - Luís Filipe de Abreu, *Conclusão por Sebastião Elcano* maquetes, anverso e reverso, para moeda comemorativa do V Centenário da Viagem de Circum-Navegação de Fernão de Magalhães, grafite s/ papel, diâmetro 18 cm, 2018;

Estas quatro moedas comemorativas são edições de colecionador, não são moedas correntes, e, por isso, têm valor nominal de sete euros e cinquenta cêntimos, podendo ser adquiridas com cunhagem em metais nobres, como prata ou ouro, para além das cunhadas na liga metálica usual. Ainda com o tema subordinado à celebração dos quinhentos anos da viagem de Fernão de Magalhães, para além dos cunhos destas quatro moedas referidas, foi emitida uma outra, em 2019, moeda corrente comemorativa de dois euros, que só

difere, das correntes normais, no anverso, com a homenagem ao Navegador e ao seu notável feito (Figura 201).



Figura 201 - Luís Filipe de Abreu, anverso da moeda de 2 Euros corrente comemorativa do V Centenário da Viagem de Circum-Navegação de Fernão de Magalhães, 2019;

Precisamente em 2017, concebeu o cunho para outra moeda do mesmo tipo, (corrente comemorativa) assinalando os cento e cinquenta anos do nascimento do escritor Raul Brandão (Figura 202).



Figura 202a - Luís Filipe de Abreu, Estudo para anverso da moeda de 2 Euros corrente comemorativa dos 150 Anos do Nascimento de Raul Brandão, 30x30cm. Figura 202b - Anverso da moeda, de 2 Euros corrente comemorativa dos 150 Anos do Nascimento de Raul Brandão, 2017.

As medalhas e as moedas deste tipo têm em comum dois aspetos: o facto de serem evocações ou comemorações de efemérides e o facto de serem ilustrações emitidas em ligas metálicas e em relevo. Destaca-se aqui, sobretudo, a adequação do desenho a este propósito. Algumas das medalhas que concebeu têm reflexos de outras publicações, como no caso da medalha que assinala o *Primeiro Aniversário do Movimento de 25 de Abril de 1974* (Figura 203). Esta, evocativa do primeiro aniversário da revolução dos cravos, é um exemplo desse aspeto, porque apresenta motivos semelhantes aos usados noutra âmbito, designadamente, na filatelia. Para este caso, o estudo é um desenho a grafite (Figura 204), concebido de um modo, tecnicamente, distinto: através de um emaranhado de linhas cria

nuances de diferentes intensidades de claro e escuro, simulando o relevo e fazendo surgir as formas das pombas e das mãos erguidas, em poses alusivas às novas forças políticas de então.



Figura 203 - Luís Filipe de Abreu, medalha comemorativa do 1º Aniversário do Movimento do 25 de Abril de 1974, diâmetro 8 cm, 1975.

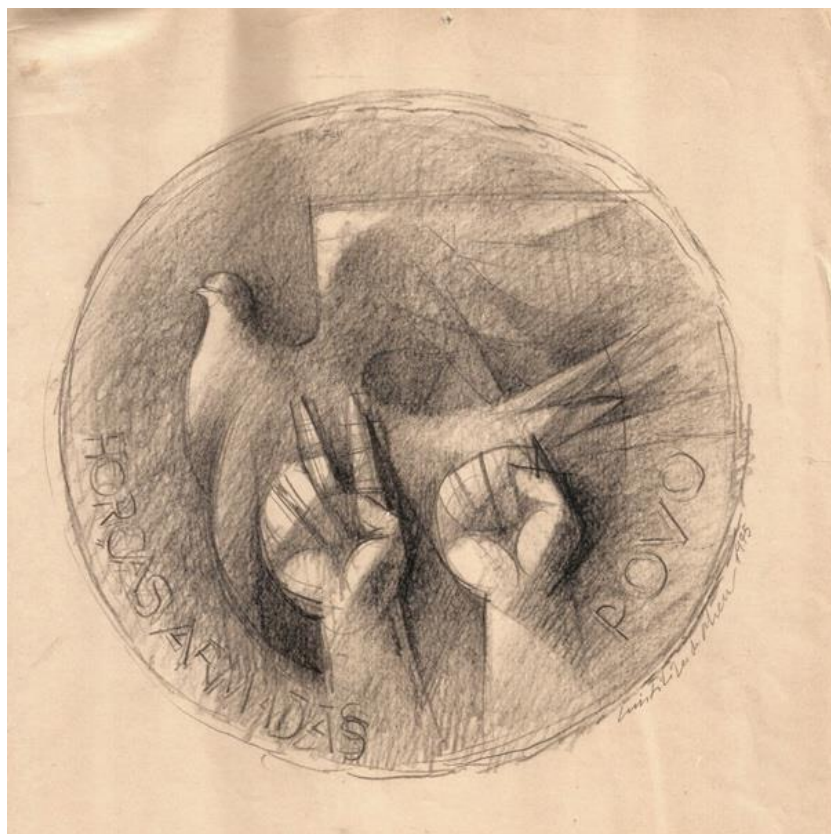


Figura 204 - Luís Filipe de Abreu, Estudo para medalha comemorativa do 1º Aniversário do Movimento do 25 de Abril, grafite s/ papel, 19x19 cm, 1975.

No reverso, desta medalha, são apresentados escritos alusivos à efeméride, designadamente, os valores conquistados (Liberdade, Democracia, Descolonização e Paz) e um cravo representado com grande síntese formal.

A medalhística é uma área de expressão artística que se foi cruzando, pontualmente, na obra deste artista. Para além destes casos referidos, há outros em que o desenho de aparência depurada coabitou com expressões mais figurativas. São disso exemplo as medalhas que assinalam algumas construções rodoviárias, encomendadas pela Junta Autónoma de Estradas (JAE). Esta fusão de estilos, uns mais depurados, próximos do design gráfico, com outros de representação mais naturalista e figurativa, verifica-se, por exemplo, nas medalhas, da *Ponte do Freixo e Acessos*, de 1995 (Figura 205) e na comemorativa dos vinte e cinco anos da *Ponte Sobre o Tejo*, de 1991 (Figura 206). No caso da primeira, surge na face principal um barco rabelo e no reverso um esquema rodoviário assinalando o novo trajeto. No outro caso, vê-se a ponte metálica da capital e em segundo plano o casario da cidade de Lisboa. No reverso está assinalado, em texto, a respetiva comemoração e incluída uma figuração simbólica de um animal fantasiado, um cavalo com cauda de peixe, aludindo ao rio e à sua travessia¹⁸⁹.



Figura 205 - Luís Filipe de Abreu, medalha evocativa da “Ponte do Freixo”, diâmetro 8 cm, 1995.

¹⁸⁹ Idem.



Figura 206 - Luís Filipe de Abreu, medalha “Bodas de Prata da Ponte Sobre o Tejo”, diâmetro 8 cm, 1991.

Em 1993, ao serviço da mesma instituição, a JAE, concebeu uma medalha que assinala a inauguração da Via do Infante, no Algarve (Figura 207). O mesmo tipo de “ecos”, que já se tinham verificado com o *lettering* da medalha e da filatelia, sobre o *Primeiro Aniversário do Movimento de 25 de Abril*, verificam-se no campo da fiduciária, designadamente, com a nota de dez mil escudos, que evoca o mesmo personagem histórico. O *lettering* de estilo gótico, usado no verso, com a divisa do Infante Dom Henrique, inspirada na inscrição do seu túmulo, é o mesmo que surge na nota fiduciária. Em contrapartida, no anverso, o nome da via está escrito com uma caligrafia semelhante à usada nas notas fiduciárias sobre os descobrimentos dos portugueses. Esta ilustração, também, serviu para o desenho dos painéis existentes ao longo desta via, indicando o seu nome em diferentes locais do percurso.



Figura 207 - Luís Filipe de Abreu, medalha evocativa da inauguração da Via do Infante, diâmetro 10 cm, 1993; Painel indicativo da Via do Infante.

Há ainda outros casos de expressão em relevo que refletem bem, por um lado, a capacidade de adequação e, por outro lado, a liberdade na interpretação e abordagem dos

temas propostos. Os desenhos para as medalhas, concebidas para as coleções PHILAE, que ilustram a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, já anteriormente citadas neste texto (Figuras 101 a 104 e 208), são um bom exemplo dessa diversidade nas abordagens plásticas que apresenta. Como se verificou, a opção foi tratar o desenho a partir de um fundo negro, com marcas em diferentes tons neutros, simulando ou prevendo a *topografia* do objeto. A expressão do desenho, aqui, é concebida de um modo pictural, e a sua expressividade parte da fluência do gesto e do seu característico desenho a guache e pincel.



Figura 208 - Luís Filipe de Abreu, ilustração e medalha cunhada em prata para as Coleções PHILAE (reverso), diâmetros: 30 cm e 5 cm, 1980.

Logótipos e Lettering

Quando se analisa a obra deste artista, verifica-se que o campo do design gráfico esteve várias vezes presente ao longo da sua carreira. Importa, neste âmbito, destacar e relacionar algumas facetas, que presidem a estas criações, sendo que há questões que diferem, em certos aspetos, e outras que se alicerçam nos mesmos princípios. Nesta área, torna-se ainda mais relevante o interesse deste autor por questões de compreensão e conhecimento dos assuntos da comunicação visual, espelhados nos já referidos currículos e conteúdos da disciplina de Forma Visual. São matérias transversais no plano da conceção gráfica e plástica, que neste campo específico do design gráfico são

adaptadas a outro tipo de expressão, que tem como objetivo principal causar impacto e estabelecer a comunicação visual de forma imediata. O intuito de aportar a um objeto gráfico a leitura imediata aliada à distinção identitária está bem presente nos logótipos¹⁹⁰, mas, também, em vinhetas de âmbito comercial e, até, nos campos da filatelia, da medalhística e da numismática. No entanto, constatam-se outras nuances expressivas no desenho: a linha apresenta-se com toda a nitidez, sem “ruídos”, ou seja, sem variações de intensidade expressiva. Ainda neste domínio da produção artística ligada ao design de comunicação, está muito presente a faceta de interesse pessoal relativamente à caligrafia e ao *lettering*. Em diversas ocasiões, Luís Filipe de Abreu criou fontes caligráficas que aplicou com propósitos distintos. É verdade que, segundo o próprio, nunca chegou a completar as referidas fontes caligráficas na sua totalidade, tendo mantido em aberto essa questão¹⁹¹. Exemplos disso são as insígnias do Banco de Portugal apresentadas nas notas de escudo, mas já anteriormente essa questão tinha surgido, designadamente, nos selos alusivos à comemoração do primeiro aniversário do 25 de Abril (1975), no logótipo da GALP (1978) e na sua correspondência com a empresa Petrogal (Figura 44). Relativamente ao segundo exemplo enunciado, respeitante aos selos comemorativos do *Primeiro Aniversário do Movimento de 25 de Abril*, a intenção foi criar uma fonte com um carácter de manualidade, ou seja, uma caligrafia com aparência de escrita manual, toda baseada em maiúsculas inspirada nos escritos de parede, de teor político, muito vistos naquele período da história de Portugal, como anteriormente referido. Esta fonte foi recentemente usada, exatamente, em 2019, a propósito de uma medalha criada para as Coleções PHILAE, alusiva à figura de Luís de Camões (Figura 196). Há mais exemplos deste interesse pela caligrafia que aparecem em diferentes âmbitos: alguns de cariz privado, como, por exemplo, em cartões de felicitações ou de boas festas; nos casos de diversos selos, como os relativos às raças de cavalos, aos navegadores portugueses, às flores regionais da Madeira, entre outros; e na ilustração fiduciária com as indicações dos numerários por extenso e em numeral bem como a referência “Banco de Portugal”. Não pretendendo ser, demasiado, exaustivo, destaca-se, aqui, a caligrafia que aparece na vinheta filatélica comemorativa dos *500 anos de São João de Deus* e no respetivo selo (Figura 209). Nestes casos, identifica-se claramente o gosto deste autor por estas

¹⁹⁰ Logótipos são representações gráficas de marcas, através de letras e/ou símbolos.

¹⁹¹ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

configurações caligráficas, muitas vezes a fazer lembrar as capitais das iluminuras medievais ou góticas, e outras com um desenho que se formula a partir de uma espécie de arranjo sinuoso que remete para o gosto pelos motivos vegetalistas característicos da Arte Nova.



Figura 209 - Luís Filipe de Abreu, selo evocativo dos 500 anos do Nascimento de São João de Deus, 1995.

O desenho de logótipos marcou, desde logo, o arranque da carreira profissional de designer de Luís Filipe de Abreu. O já referido convívio entre pares proporcionou a entrada nesse campo artístico. O Arquiteto Sena da Silva promoveu alguns desses contactos, como, também, outros colegas seus que já estavam envolvidos neste campo das artes gráficas.

O Arquiteto Sena da Silva foi uma pessoa que foi pontificante a partir de uma certa altura. Bem, eu devo dizer que nessa altura eu já era um profissional desenvolvido, mas o Arquiteto Sena da Silva era muito amigo do António Garcia, frequentava muito esse atelier, foi uma das primeiras pessoas até que me pediu colaboração, com quem eu aprendi muito, no mesmo âmbito do Roberto Araújo. Eram pessoas com uma grande exigência de qualidade, com espírito crítico, não tinham, propriamente, uma obra concretizada de uma maneira muito evidente, mas influíram muito. O Manuel Rodrigues, também, em certa medida, mas um bocadinho mais tarde, pessoa com quem eu me dei bem e colaborei¹⁹².

Assim, surgiu a proposta para a criação do logótipo para a Cooperativa Agrícola de Granja que já foi enunciado e apresentado (Figura 16) a propósito das primeiras experiências profissionais. Foi através de convite do engenheiro agrónomo responsável por esta cooperativa, apresentado pelo Arquiteto Sena da Silva. Na programática desta solicitação, tinham como pressuposto a ideia da produção agrícola ligada à industrialização, daí a inclusão, a pedido, de uma roda dentada no logótipo. No mesmo logótipo aparece uma

¹⁹² Luís Filipe de Abreu in Fragoso, (2010). Ob. Cit., p. 439.

mão que segura uma espiga de trigo e um ramo de oliveira. A data de 1952 aparece na composição, mas refere-se à data da fundação da cooperativa, porque o emblema foi concebido só em 1956 (Figura 210)¹⁹³.



Figura 210 - Luís Filipe de Abreu, logótipo da *Cooperativa Agrícola da Granja*, 1956.

O Designer e o Ilustrador Luís Filipe de Abreu andaram sempre interligados por linhas gráficas, com unidade estilística, mesmo em motivos díspares. O design de logótipos traduz-se, de uma forma simplificada, na ideia da imagem que se associa a determinado grupo, empresarial ou outro tipo de instituição. São ideias abstratas traduzidas em linguagem visual. Ideias que, muitas vezes, são como metáforas e com as imprevisíveis consequências que as geram. Estão, normalmente, vinculadas a estes preceitos e também à existência de letras ou outros símbolos gráficos que caracterizem a ideia. De um modo geral, a maioria dos utentes não presta grande atenção à qualidade gráfica que um logótipo de utilização corrente possa ter. Há tendência para serem banalizados e, em muitos casos, os responsáveis pela imagem das corporações são instigados a mudar o design dos mesmos¹⁹⁴. Mudam-nos para mostrar uma dinâmica de valores, hoje muito enfatizada, que é a *inovação* e a *mudança*. E de facto há aspetos de época que mudaram, designadamente a questão das atuais plataformas e da consequente imagem para fins digitais e televisivos. Noutros tempos a questão da permanência da imagem gráfica era tida como demonstração de qualidade e fidelidade. A importância da leitura do logótipo, em pequenas dimensões, num papel timbrado, a sua redução, a impressão numa só cor, eram fatores que condicionavam a conceção gráfica destes símbolos das marcas e que hoje nem sempre são tidos em conta, porque as aplicações são outras, designadamente a

¹⁹³ Informação recolhida em entrevista não-estruturada com Luís Filipe de Abreu.

¹⁹⁴ Holton, R. (2002), Teoria social clássica, in Bryan S. Turner (coord.), *Teoria Social*. Editorial Difel.

imagem sempre a cores e em ecrãs de alta definição. Há, hoje, reconhecidamente uma profusão de imagens de todo o tipo, em grande quantidade e a grande velocidade¹⁹⁵. Estas imagens quando aliadas a fins comerciais e dirigidas a um público vasto, eventualmente pouco crítico, ou pelo menos por estar muito familiarizado com essa generalização, não se detém muito tempo face a uma imagem. O que importa é a leitura imediata e talvez por isso se note uma tendência genérica para a simplificação.

Paralelamente, a explosão da «cultura de massas», alimentada substancialmente por programas de entretenimento televisivo, publicações, publicidade e moda, sustentados numa atmosfera de futilidade, superficialidade e ligeireza, conduziram a um «sincretismo» na expressão visual, sob a pressão dos mecanismos de mercado¹⁹⁶.

Esta tendência não influi na falta de qualidade, apenas se observa que aporta uma tendência para o uso de fontes simples de leitura imediata. Sobretudo, se for comparada com o característico estilizar de *letterings* de outrora. Pode-se constatar que a particularização da identidade gráfica a partir do desenho de letras originais foi sendo substituído pelo uso de fontes mais simples e diretas. Talvez a simplificação seja uma resposta à constante necessidade de mudança e, porventura, ter a ver com o facto do usufruidor da imagem dos dias de hoje estar muito ligado ao uso de dispositivos digitais de pequeno formato. A maioria do público da atualidade não se detém muito tempo perante as imagens, não as vê até ao fim, e, assim sendo, é necessário que a leitura seja muito imediata e clara¹⁹⁷.

Após este preâmbulo que pretende apenas caracterizar uma tendência genérica, verifica-se que, alguns dos logótipos que Luís Filipe de Abreu criou e já com algum tempo de existência, ainda hoje se mantêm, apesar do nome da instituição ter mudado. É o caso do logótipo da Agripro, que apesar de não representar, hoje, esta empresa, no sector agrícola, foi adaptado a uma sociedade de consultoria com o mesmo nome. Foi acrescentado um detalhe que representa outro A, adicionando a palavra ambiente à marca. Salienta-se que o original foi respeitado (Figura 211).

¹⁹⁵ Desmurget, M. (2021). *La fábrica de cretinos digitales*. Península ed. PDF.

¹⁹⁶ Cit Frago, 2012. P.134.

¹⁹⁷ Crary, J. (2013) 24/7: *Late Capitalism and the Ends of Sleep*, pp. 45-46.



Figura 211 - Luís Filipe de Abreu, Logótipo *Agripro*: versão original e versão adaptada, à direita.

No caso do logótipo do antigo Instituto Português do Património Arquitetónico e Arqueológico (IPPAR), a versão original foi mantida durante algum tempo, após a mudança do nome da instituição para Instituto Português do Património Arquitetónico (Figura 212), tendo sido, recentemente, alterado. A mudança recai num motivo que, supostamente, alude a uma estrutura arquitetónica antiga, não tendo, no entanto, qualquer ligação com o acrónimo que identifica a instituição, como se verificava no original¹⁹⁸.

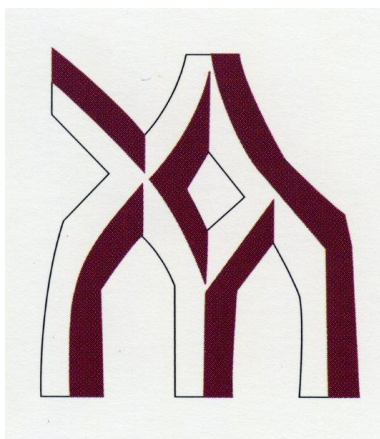


Figura 212 - Luís Filipe de Abreu, Logótipo IPPAR, 1992.

Comparando o logótipo que representa o Teatro Nacional de São Carlos, atualmente, e o que existia, verifica-se uma ligeira correspondência, porque ambos são baseados no uso das iniciais, a partir de uma fonte de origem clássica e, também, pela cor usada. No caso

¹⁹⁸ É importante frisar que este artista, entre outros que se dedicaram a estes assuntos, durante as décadas de sessenta e setenta, foi de certo modo pioneiro, pois foi, sobretudo, a partir dessa época que a questão das marcas começou a ter mais preponderância e expansão no nosso país. Não deixa de ser notável que o primeiro logótipo que realizou, e que já aqui foi apresentado, ainda está em uso. Pode ser visto no timbrado das rolhas da Cooperativa Agrícola da Granja (Figura 16).

do desenho de Luís Filipe de Abreu, o tipo de letra usado é original e único e o conjunto forma-se a partir de um arranjo de sobreposições, interligações, incluindo, também, umas linhas sinuosas de cariz ornamental. Aproxima-se dos caracteres e da notação musical, atribuindo-lhe uma expressão de *musicalidade* gráfica. No caso atual, o logótipo constitui-se como um conjunto de letras alinhadas, só variando em dimensão e cor, eventual reflexo da tendência para a simplificação, que permite uma leitura mais imediata, em detrimento do virtuosismo da criação artística. Ainda a propósito do Teatro Nacional de São Carlos, para além do logótipo principal havia um outro que constava nos programas dos espetáculos do Teatro. A musicalidade manifesta-se na referência explícita a uma partitura. Mas, neste caso, o nome do teatro apresenta-se sem ser abreviado, com uma caligrafia com carácter manual, circundado por linhas, novamente sinuosas e entrelaçadas, num formulário a fazer lembrar as chancelas usadas no fim dos capítulos dos livros antigos. (Figura 213).



Figura 213 - Luís Filipe de Abreu, Logótipo e Lettering para o Teatro Nacional de São Carlos, c 1980.

O caso da petrolífera GALP também é sintomático do uso de fontes convencionais. O “G” em forma de seta, de desenho original e único (figura 44), foi substituído por um “G” de formas arredondadas, com uma rotação de 45°, secundado pelas letras do nome da marca, com uma fonte igual a tantas outras disponíveis em qualquer software informático. Luís Filipe de Abreu revela sempre um cuidado na atribuição de significação aos logótipos, tendo em conta as letras que compõem o nome da entidade a identificar e a sua natureza específica. Outro exemplo claro dessa sua tendência, para atribuir significação, é visível no primeiro logótipo do Hotel Delfim, em Alvor, no Algarve. A palavra *delfim* é sinónima de golfinho e foi com duas figuras destes seres marinhos, entrelaçados e encimados por uma coroa, que compôs o logótipo. O *lettering* associado, também, de grande elegância, aparecia em *néon* azul no topo do edifício. De referir que esta imagem estava implementada em relevo, no mesmo tom de azul, em dimensões consideráveis nas fachadas do edifício, para ser visível de longe (Figura 214).



Figura 214 - Luís Filipe de Abreu, Logótipo do Hotel Delfim, Alvor, 1975.

Inerente à criação do logótipo, há a preocupação de conjugar, sempre que possível, o sinal ou sinais que possam ser decodificados pelo espectador. No caso do logótipo realizado para as Jornadas Luso-brasileiras (Figura 215), existe a fusão da cruz da Ordem de Cristo, emblema de Portugal, com quatro estrelas, aludindo à constelação que integra o Cruzeiro do Sul (as vinte e sete que compõe a bandeira representam os diferentes estados do Brasil).



Figura 215 - Luís Filipe de Abreu, Logótipo das Jornadas Luso-brasileiras, 1984.

Realizou outros tantos logótipos, entre os quais o do Hotel Alvor, o do Hotel Três Pastorinhos (Figura 216), da Investec, da Ster, da Revista da Química Portuguesa (Figura 217), da Empresa de Petroquímica e Gás, da Seguradora Mundial Confiança e o atual logótipo da Academia Nacional de Belas Artes, criado em 2016 (Figura 218).



Figura 216 - Luís Filipe de Abreu, Logótipos dos hotéis Alvor (Algarve), 1968 e Três Pastorinhos (Fátima), 1990.

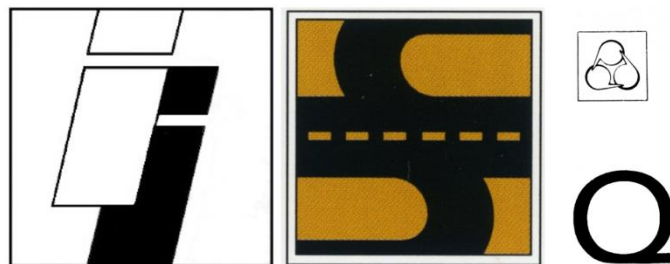


Figura 217 - Luís Filipe de Abreu, Logótipos Investec, Steer e Revista Portuguesa da Química.

No que se refere ao logótipo desta Academia, devem ser destacadas as já referidas características técnico-operativas que resultam do uso híbrido de meios informáticos e analógicos. Concetualmente, consuma-se numa recriação iconográfica da figura que personifica a Academia, desenhada com uma depurada geometrização (descendente), que possibilita grande clareza de leitura.



Figura 218 - Luís Filipe de Abreu, Logótipo da Academia Nacional de Belas Artes, 2016.

Será ainda pertinente reforçar o assunto do desenho de letras que, para além de ser uma das facetas deste artista, está também intimamente ligado ao seu gosto pessoal e ao conhecimento técnico e teórico na sua criação. Não pretendendo ser demasiado exaustivo, fica apenas a referência e alguns exemplos com a palavra “Portugal”. Aconteceu, por diversas vezes, por motivos ligados a outros campos de atividade, como a filatelia (Figura 219) e a fiduciária, mas, também, sucedeu na ilustração literária, designadamente nas capas de livros, como foi já descrito anteriormente, no capítulo referente a essa temática.



Figura 219 - Luís Filipe de Abreu, Estudos de *lettering* para filatelia.

Também, a propósito da caligrafia aplicada à filatelia, já foi mencionado o *lettering* usado nos selos comemorativos do *Primeiro Aniversário do Movimento de 25 de Abril de 1974*, que diferem bastante de outros aqui mencionados, na sua tipologia, que é inspirada nos escritos de parede próprios dessa época. Essa diferença pode ser constatada, claramente, no esboço original realizado em 1975 (Figura 220), em que está presente o carácter de manualidade dos *graffiti*, de gesto rápido e descomprometido, com desigual altura de letras, bem como o seu propositado desalinhamento.



Figura 220 - Luís Filipe de Abreu, Estudo de *lettering* para selo comemorativo do *Primeiro Aniversário do Movimento de 25 de Abril de 1974*, grafite s/ papel, 1975.

Noutra área de intervenção artística, designadamente a fiduciária, é de salientar à luz deste âmbito da caligrafia, que todos os números e os escritos apresentados nas suas composições foram integralmente desenhados pelo autor. As referências a “Banco de Portugal” e “Escudos”, bem como a caligrafia dos algarismos, são originais da sua autoria. No caso de “Banco de Portugal”, encimado pelo escudo de Portugal, configura-se como um logótipo. Para as duas séries, foram concebidos dois conjuntos distintos. No caso da primeira nota de dois mil escudos (Bartolomeu Dias), considerada não pertencente a nenhuma das séries, o *lettering* apresentado é diferente. Verifica-se tanto nos números em si (2000), como na escrita do numerário por extenso e a referência ao “Banco de Portugal” (Figura 221).

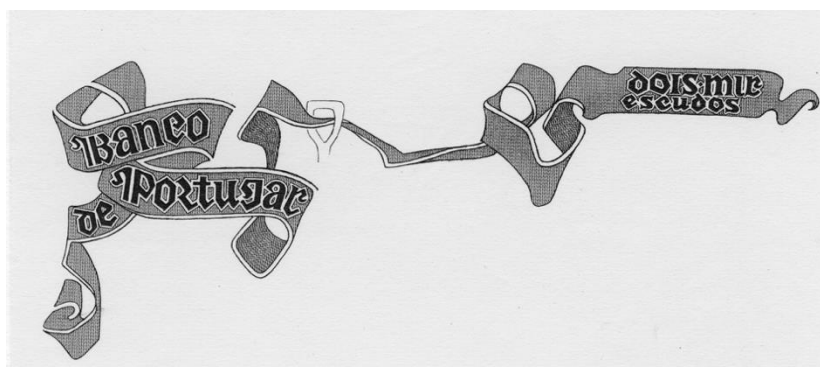


Figura 221 - Luís Filipe de Abreu, Estudo de *lettering* para nota fiduciária de dois mil Escudos.

Ao longo do seu percurso cruzou-se com projetos distintos ligados ao design gráfico como, por exemplo, rótulos para garrafas de vinho (Figura 222). Aconteceu em duas ocasiões, para o vinho Quinta de Pancas, e, posteriormente, para o vinho Quinta da Turquide. Os proprietários desta última quinta têm, na entrada da mesma, um pequeno painel de azulejos com o emblema usado nos rótulos (Figura 223); o tratamento cromático não é do mesmo autor, mas, no essencial, o desenho foi inteiramente respeitado.

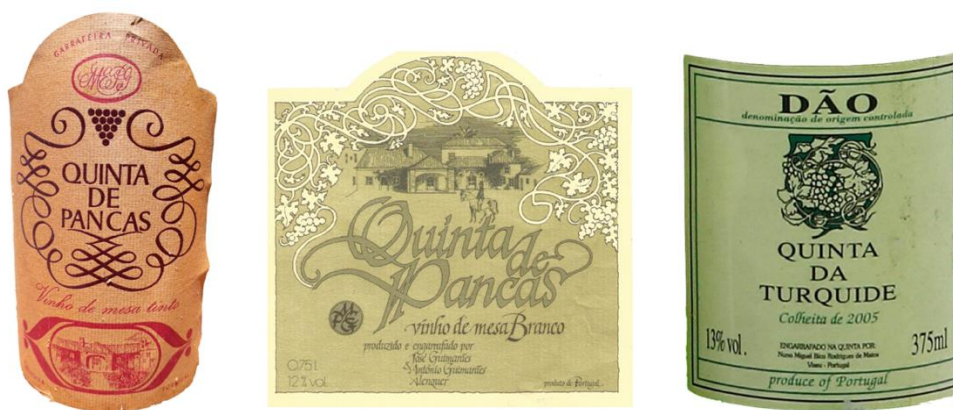


Figura 222 - Luís Filipe de Abreu, rótulos para garrafas de vinho.



Figura 223 - Painel Azulejaria adaptado com motivo criado por Luís Filipe de Abreu.

Destaca-se, novamente, um estilo próprio de atuar nestas situações, em que a limitação de cores e as condicionantes técnicas da impressão são determinantes.

O gosto pessoal de conceber alguns desenhos ou composições de uma forma mais gráfica, conjugando o desenho de letras e números com outras figurações, dando-lhes um aspeto de logótipo, é recorrente. O mesmo se verifica em desenhos mais lúdicos e de carácter mais intimista, como no caso de diversos cartões de boas festas, realizados em contexto familiar, ou o caso de um desenho alusivo ao desempenho escolar de uma das suas netas. Neste contexto, como se de um jogo se tratasse, cria uma composição em torno do número cinco. São cinco algarismos “5”, sobrepostos, todos diferentes e circundados por figuras femininas joviais, que, como uma grinalda, envolvem o motivo central. A composição recebeu o nome de *Pentamania* (Figura 224).



Figura 224 - Luís Filipe de Abreu, *Pentamania*, técnica mista s/ papel, 33x29 cm, 2018.

Conclui-se, assim, esta reflexão sobre o desenho de logótipos criados por Luís Filipe de Abreu e, também, as ligações inerentes ao Design de Comunicação, de uma forma geral. Destaca-se, mais uma vez, o cuidado que este autor tem na atribuição de aspetos icónicos, narrativos ou figurativos nas suas criações, bem como o gosto pela caligrafia ou, simplesmente, pelo desenho de letras.

RESULTADOS FINAIS

A multiplicidade de caminhos percorridos por este autor, a diversidade de abordagens que esta investigação contempla, a complexidade dos saberes e da sua articulação com a linguagem do Desenho, nas várias vertentes exploratórias, exigiu uma nova perspetiva de leitura que congregasse linhas comuns de ação e conduzisse a uma consciência ponderada do valor global da obra. Os estudos de Martine Joly¹⁹⁹, sustentados por Barthes, Péninou e Durand²⁰⁰ tiveram um contributo importante na elaboração de um modelo de análise que permitiu encontrar respostas mais explícitas nesse âmbito. Esses estudos estiveram presentes nos critérios organizativos de quadros e tabelas, com a definição de conceitos, categorias e dimensões tendentes à obtenção de resultados finais. Numa primeira abordagem dos conceitos e definições que percorrem a obra gráfica de Luís Filipe de Abreu, verifica-se a presença da geometria numa vertente, essencialmente, ligada à estrutura básica dos traçados compositivos, geometrização ascendente, e, noutra vertente, ligada à natureza das formas que integram a composição, geometrização descendente. Estas duas vertentes são recorrentes e identificam o autor, nos vários domínios explorados, sob o ponto de vista formal e narrativo, conferindo uma intencionalidade geometrizarante a toda a figuração. A geometrização ascendente caracteriza-se pelo emprego de traçados reguladores como as diagonais, medianas, e outras derivações geométricas (proporção áurea e cruz de Santo André). A geometrização descendente incide, principalmente, no relacionamento de formas, por efeito de coincidências, alinhamentos, rimas plásticas e semelhanças. Estes dois conceitos estabelecem a retórica geometrizarante que foi observada ao longo dos vários exemplos de desenho autónomo e de desenho integrado. Em todas as obras a presença do desenho, ou seja, a impressão das marcas gráficas, a sua disposição ou composição e a instauração material constituem uma invariante plástica, que é reforçada pela intencionalidade da cor, que se apresenta em estado quase puro. Os coloridos são bastante variados e fortes na saturação ou, noutras situações, caracterizam-se pelo uso de tons mais neutros ou próximos. A formulação e composição dos desenhos revelam tendências diferentes que traduzem liberdade concetual e expressam maior ou menor densidade ou despojamento das formas, que

¹⁹⁹ Joly, M. (2007).

²⁰⁰ Ribeiro de Souza, S. e Godinho Santarelli, C. (2008).

podem ser mais gráficas ou mais picturais e testemunhar uma maior ou menor presença do acaso e da retórica geometrizar. Foram determinadas duas categorias que decorrem do tema central da investigação, que é o Desenho Autónomo e o Desenho Integrado, na obra de Luís Filipe de Abreu. O Desenho Autónomo contempla o Desenho íntimo (Cadernos de desenho), o Desenho de Figuração humana, Estudos, Desenhos Preparatórios e o Retrato. O Desenho íntimo surge sob a forma de Cadernos de desenho e desenho avulso, com um carácter muito abrangente, nomeadamente, desenhos lúdicos para os filhos, retratos de familiares, desenho de figurinos, estudos de animais, desenhos sacros, mitológicos, entre outras temáticas. O Desenho de figuração humana inclui desenhos de observação direta e muitos desenhos de memória. Os estudos e os desenhos preparatórios repartem-se por várias áreas, desde a filatelia à numismática, passando pela ilustração fiduciária e pelos ensaios de *lettering*. O Retrato obedece à espontaneidade do momento e à necessidade de responder a exigências de trabalho, como é o caso dos retratos preparatórios para as efígies das notas fiduciárias ou para a evocação de personagens, em filatelia²⁰¹. O Desenho Integrado é tributário do Desenho Autónomo e manifesta-se através da Ilustração Literária, Ilustração Publicitária, Logótipos e Lettering, Cenários e Figurinos, Serigrafia, Tapeçaria, Medalhística, Numismática e Painéis de Azulejaria. A Ilustração Literária divide-se em três áreas distintas: as ilustrações para capas de livros, as que acompanham o texto das obras e as que são especificamente dirigidas ao público infantojuvenil. Dada a extensão da obra neste domínio, é possível reconhecer uma intensa e constante atividade deste autor, tanto pela variedade como pelo volume de trabalho produzido ao longo de mais de três décadas. A Ilustração Publicitária é composta por desenhos e vinhetas que promovem produtos para a Fábrica Simões / Caron e Tergal, SACOR, Agência PIC/Café e TAP. São vários os logótipos e o *lettering* diversificado, para aplicações distintas, como, por exemplo, o logótipo da GALP, do Teatro Nacional de São Carlos e da Academia Nacional de Belas Artes, entre muitos outros. Os Cenários e Figurinos, para ópera e bailado, são constituídos por maquetes e estudos, alguns com carácter avulso. A Serigrafia estabelece uma relação próxima com a Pintura, com a Ilustração Editorial e com a Filatelia, pondo em evidência o binómio representação-expressão, que percorre a intencionalidade das formas, com um pendor mais ou menos objetivo. Os cartões para tapeçaria estabelecem uma ligação íntima entre

²⁰¹ O Retrato é também extensivo à área da pintura, sendo de destacar os retratos de Reitores da Universidade Técnica de Lisboa (Figura 123).

o desenho e a pintura, sendo de destacar o número elevado de tapeçarias realizadas, de grandes dimensões, incorporadas em espaços públicos, como, por exemplo, o átrio de entrada da sede do Banco de Portugal. A Medalhística e a Numismática são dois géneros que dependem diretamente do desenho e que têm relevância no estudo do Desenho Integrado, tendo em conta a versatilidade que percorre a obra do autor. Nos Painéis de Azulejaria, existentes em espaços públicos, o desenho volta a estar próximo da cor, sendo de referir a intervenção direta do autor na sua execução. Destaca-se, pela sua extensão, o conjunto de vinte e um painéis, na estação de metropolitano do Saldanha.

O Quadro 1 aborda os conceitos e dimensões teórico-operativas que estiveram presentes na conceção, na composição e na instauração material das formas. A Tabela 1 refere um conjunto de parâmetros técnico-operativos que permitem estabelecer semelhanças e diferenças entre o Desenho Autónomo e o Desenho Integrado. Em todos os campos verifica-se a presença constante da Geometria e da Geometrização, que pode interpretar-se como característica dominante da obra deste autor.

Da análise efetuada, verifica-se que a cor está muito presente no desenho, sobretudo, no Desenho Integrado, esbatendo a fronteira entre desenho e pintura. A Gestualidade é uma outra dimensão que percorre o discurso gráfico de Luís Filipe de Abreu e que faz parte do seu carácter identitário. Relevância semelhante verifica-se no caso das Linhas Puras que traduzem o gesto virtuoso e definem com rigor e precisão o estilo das formas. Por último, associado à liberdade concetual, a presença do Acaso surpreende com formas e espaços inusitados que se integram no ritmo e no equilíbrio dos traçados dominantes, com relevância para o Desenho Autónomo e para a Ilustração Literária e Publicitária.

Do Quadro 2 depreende-se uma vasta tipologia de conteúdos temáticos que têm como núcleo o que foi designado por *coisa real*, quer no plano da realidade percetiva, quer no plano da concetualidade e da imaginação criativa. Perceção, sensação e conhecimento interligam-se na poética da representação que percorre diferentes géneros artísticos, segundo os vários campos de significação, da literatura à ciência, numa perspetiva abrangente, que inclui o estudo da mitologia, da filosofia, da história e do património etnográfico. Neste âmbito, têm particular relevância as várias composições de azulejaria, no metropolitano do Saldanha, com o título genérico *Homem, Lugar e Tempo*²⁰². O

²⁰² Para além dos aspetos referidos, é relevante, neste conjunto, a diferença de linguagens que resulta da criação de treze novos painéis, em consequência das obras de ampliação da rede do metropolitano de Lisboa. Ao lirismo dos painéis iniciais (1996), contrapõe-se uma geometrização mais acentuada, nas novas variantes formais (2009).

mesmo se verifica no campo da filatelia, com o bloco evocativo dos *500 anos da Descoberta do Brasil*, em que o relato histórico está na génese da poética narrativa. O campo da ilustração é muito extenso e não é possível destacar casos singulares, excetuando as interpretações de temas ligados à ciência e tecnologia, para a Revista Portuguesa de Química, pela complexidade do enquadramento teórico. A obra serigráfica contempla uma temática diversificada, por contingência profissional, como no caso de *Cidade Industrial* ou, por iniciativa própria, como no caso da serigrafia *Baía*. Algumas serigrafias têm origem em testemunhos do património histórico e etnográfico e em emissões filatélicas. As imagens apresentadas no texto representam uma abordagem parcial da obra produzida, mas são importantes para sublinhar aspetos caracterizadores da linguagem deste autor, em que o desenho mais uma vez se afirma com relevância. Entre as várias obras de tapeçaria, destaca-se a peça executada para o Banco de Portugal, com o título *Fortuna*, devido à complexidade da composição e ao carácter filosófico da interpretação narrativa, que recai na evolução do conhecimento humano, numa perspetiva teleológica²⁰³. A *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, tema de uma série de trinta e seis medalhas, constitui uma tradução expressiva desta obra literária, com acentuado cunho dramático, visível na mímica detalhada dos personagens que ilustram diferentes episódios da narrativa. Como exemplo de ilustração comercial merecem destaque as múltiplas realizações para a empresa SACOR, nomeadamente os calendários temáticos, as agendas, os anúncios integrados em revistas, entre muitas outras colaborações que se estenderam ao longo de vários anos. O design de logótipos e de *lettering* acompanhou o trabalho efetuado ao longo da carreira, iniciado com o emblema da Cooperativa Agrícola da Granja, ainda no tempo de estudante (Quadro 3). Entre vários exemplos de cariz público, destaca-se o primeiro logótipo da GALP, o primeiro logótipo do IPPAR e os logótipos do Teatro Nacional de São Carlos e da Academia Nacional de Belas-Artes, este último, recentemente realizado. Relativamente à autoria das notas fiduciárias do Banco de Portugal, é importante realçar a conceção e as competências operativas que estiveram presentes nas fases de maquete, originação e testes de impressão nas respetivas fábricas, em vários países. O desempenho nesta área constitui um caso invulgar, no contexto internacional, suscitando surpresa junto das entidades responsáveis, habituadas à singularidade dos procedimentos de indivíduos ou de equipas de trabalho, para cada parte

²⁰³ Às metas atingidas a partir do conceito de *Homo economicus*, acrescentam-se os novos modelos de Economia Comportamental, que decorrem da incorporação da Psicologia e das Ciências Sociais à teoria económica tradicional, de acordo com os estudos de Herbert Simon, Daniel Kahneman e Robert Shiller.

específica dos elementos constituintes da nota fiduciária. Reflexo dessa reação, foi o convite para o concurso das notas de Euro, em que participou com outros concorrentes europeus, e que implicou a aprendizagem e utilização de novos meios, na área do desenho assistido por computador.

Como se pode verificar no Quadro 3, o Desenho Autónomo percorre toda a obra ao longo do tempo. O Desenho Integrado é marcado por uma sucessão de géneros que têm uma especificidade própria e revelam assimetrias na sua extensão temporal, excetuando o caso do design de logótipos que acompanha todo percurso artístico.

Quadro 1 - Conceitos e Dimensões teórico-operativas		
Geometrização Ascendente	Estrutura básica da composição.	Armadura do quadro e traçados reguladores: diagonais, medianas, derivações geométricas (exemplos: Proporção áurea e cruz de Santo André).
Geometrização Descendente	Forma e conteúdo da composição.	Relacionamento de formas, por efeito de coincidências, alinhamentos, rimas e semelhanças.
Intencionalidade Geometrizante	Diagrama estrutural: síntese e clareza da mensagem. Simplificação e nivelamento das formas.	
Retórica Geometrizante	Movimentos e caracterização das ações, à luz da ideia da intencionalidade geometrizante. Acentuação do sentido formal e narrativo.	
Invariantes plásticas	Em todas as obras de arte há sempre a presença do desenho ou seja a impressão das marcas gráficas, a sua disposição ou composição e a instauração material.	
Intencionalidade da cor	No caso do desenho, as cores apresentam-se em estado quase puro. Coloridos bastante variados e fortes na saturação ou noutras situações caracterizadas pelo uso de tons mais neutros ou próximos.	
Liberdade conceptual	Diferentes tendências na formulação e composição dos desenhos: mais densos ou mais despojados; mais picturais ou mais gráficos; maior ou menor presença do <i>Acaso</i> e da <i>Retórica Geometrizante</i> .	

Fonte: Elaboração própria.

Tabela 1 - Categorias e Dimensões técnico-operativas

		Geometria e Geometrização	Presença da Cor	Gestualidade	Linhas Puras	Acaso
Categorias	Dimensões técnico-operativas					
	Desenho Autônomo	Desenho íntimo	X	O	X	X
Figuração humana		X	O	X	X	X
Estudos		X	O	X	X	X
Desenhos preparatórios		X	X	X	X	X
Retrato		X	O	O	X	O
Desenho Integrado	Ilustração Literária	X	X O	X	X	X
	Ilustração Publicitária	X	X O	O	X	X
	Ilustração Fiduciária	X	X O	—	O	—
	Ilustração Filatélica	X	X	O	O	O
	Logótipos e Lettering	X	X O	—	O	—
	Cenários e Figurinos	X	X	X	X	O
	Serigrafia	X	X	X	X O	—
	Tapeçaria	X	X	X	X	—
	Medalhística Numismática	X	O	O	O	—
Painéis de Azulejaria	X	X	X	X	O	

Fonte: Elaboração própria.

X: verifica-se sempre; O: verifica-se por vezes; — : não se verifica.

Tabela 2 - Referências Iconográficas

Categorias	Dimensões técnico-operativas	Geometria e Geometrização	Presença da Cor	Gestualidade	Linhas Puras	Acaso
Desenho Autônomo	Desenho íntimo	F. 158 F. 159	F.35 F. 224	F. 99	F. 122	—
	Figuração humana	F. 105	F. 162	F. 109	F. 109	F. 162
	Estudos	F. 108	F. 43 F. 108	F. 40 F. 43	F. 43	F. 36
	Desenhos preparatórios	F. 78	F. 31	F. 43	F. 78	F. 78
	Retrato	F. 111 F. 120	F. 181	F. 111	F. 118	F. 111
Desenho Integrado	Ilustração Literária	F. 99 F. 100	F. 9	F. 138	F. 38 F. 109 F. 126	F. 38
	Ilustração Publicitária	F. 171	F. 172 F. 174	Fig. 36	F. 171	F. 36
	Ilustração Fiduciária	F. 41	F. 216	—	F. 223	—
	Ilustração Filatélica	F. 19 a 24 F. 82	F. 19 a 24	F. 91	F. 83	F. 84
	Logótipos e Lettering	F. 44	F. 44	—	F. 213	—
	Cenários e Figurinos	F. 163	F. 163	F. 163	F. 163	F. 163
	Serigrafia	F. 188	F. 188 F. 189	F. 187 F. 188	F. 187	—
	Tapeçaria	F. 191 F. 195	F. 191 a 195	F. 194	F. 192	—
	Medalhística Numismática	F. 196	F. 205	F. 104	F. 200	—
Painéis de Azulejaria	F. 57	F. 43	F. 60	F. 47 F. 48	F. 60	

Fonte: Elaboração própria.

Quadro 2 - Narrativas e Iconografia

Narrativas	<p>Detalhes e conexões em diferentes campos de significação, que têm sempre inerente, pesquisa, estudo, conhecimento e rigor, nas suas representações, em concordância com um apurado sentido poético na sua conceptualização.</p> <p>Os campos de significação podem ter cariz mitológico, religioso, filosófico, científico, historicista, etnográfico, entre outros. Aparecem frequentemente como representações alegóricas, em conjunto ou até fundidos, criando novas significações.</p>
Iconografia	<p>“Homem, Lugar e Tempo” (Azulejaria, Metropolitano Saldanha) “VIII centenário do Foral de Torres Novas” (Azulejaria, Torres Novas) “Saúde”, Hospital Dr. José Maria Grande (Azulejaria, Portalegre)</p> <p>Vigésimo aniversário da Organização Mundial da Saúde (Filatelia) Centésimo aniversário da União Postal Universal – UPU (Filatelia) ONU - XXX - Aniversário (Filatelia) Duzentos anos do Teatro Nacional de São Carlos (Filatelia) Recursos Naturais Florestais (Filatelia) Datas da História de Portugal (Filatelia) Cavalos de Raça Portuguesa (Filatelia) 500 Anos da Viagem de Bartolomeu Dias (Filatelia) 500 anos da Descoberta do Brasil (Filatelia)</p> <p>Lendas de Portugal (Ilustração) Arca de Noé de Aquilino Ribeiro (Ilustração) Livros de Leitura da 1ª e 2ª classe (Ilustração) Revista Portuguesa de Química (Ilustração) O Pão Não Cai do Céu de José Rodrigues Migueis (Ilustração) Contos de Guillaume Apollinaire (Ilustração) A Estrela de Vergílio Ferreira (Ilustração) Almanaque Cultural 1992 (Ilustração) Contos Infantis de António Sérgio (Ilustração) As Mil e Uma Noites, Círculo de Leitores (Ilustração)</p> <p>“Barcos do Algarve” (Serigrafia) “Baía” (Serigrafia) “Cidade Industrial” (Serigrafia)</p> <p>O Sol das Quatro Luas (Tapeçaria) Alvorada (Tapeçaria) Fortuna (Tapeçaria)</p> <p>Movimento de 25 Abril de 1974 (Medalhística) A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto (Medalhística) Camões (Medalhística) V Centenário da Viagem de Circum-Navegação de Fernão de Magalhães (Numismática)</p> <p>Fábrica Simões, Caron e Tergal (Ilustração Comercial) SACOR (Ilustração Comercial) Agência PIC, Café (Ilustração Comercial)</p> <p>Cooperativa Agrícola da Granja (Logótipos e <i>Lettering</i>) GALP (Logótipos e <i>Lettering</i>) Teatro Nacional de São Carlos (Logótipos e <i>Lettering</i>) Academia Nacional de Belas Artes (Logótipos e <i>Lettering</i>)</p> <p>Notas fiduciárias do Banco de Portugal (Ilustração Fiduciária) Concurso para as notas de Euro (Ilustração Fiduciária)</p>

Fonte: Elaboração própria.

Quadro 3 - Referências Cronológicas (data da primeira e da última imagem)		
Desenho Autônomo	Desenho íntimo	1956 - 2018
	Figuração humana	1953 - 2018
	Estudos	1958 - 2017
	Desenhos preparatórios	1958 - 2015
	Retrato	1956 - 2010
Desenho Integrado	Ilustração Literária	1958 - 1994
	Ilustração Publicitária	1960 - 1985
	Ilustração Fiduciária	1980 - 1996
	Ilustração Filatélica	1967 - 2010
	Logótipos e Lettering	1956 - 2016
	Cenários e Figurinos	1955 - 1985
	Serigrafia	1970 - 1990
	Tapeçaria	1968 - 1995
	Medalhística Numismática	1975 - 2018
	Painéis de Azulejaria	1973- 2009

Fonte: Elaboração própria.

CONCLUSÕES

Esta investigação decorre de um estudo exploratório e descritivo que teve como objetivo principal o reconhecimento da importância do desenho autónomo e integrado, na obra de Luís Filipe de Abreu. Vasta e diversificada, a obra deste autor contempla áreas de intervenção plástica com propósitos muito diferentes, mas alicerçada na mesma coerência de princípios teórico-operativos e técnico-operativos, como ficou claramente demonstrado. Estas áreas definem um *corpus* de estudo, cuja unidade recai na transversalidade do desenho, como se verifica ao longo de todo o processo investigativo. A congregação dos diferentes formulários encontra um fio condutor na intencionalidade gráfica que percorre toda a obra e que caracteriza o estilo próprio deste autor.

Salienta-se em primeiro lugar, na definição do estilo, a importância da criatividade poética que traduz uma grande liberdade concetual associada a uma presença forte da geometria, no plano estético e operativo. As armaduras, os traçados reguladores, as grelhas ou redes construtivas garantem a coerência do lugar das formas e constituem, muitas vezes, a sua matriz geométrica. O aspeto aparente das formas não é apenas tributário da organização espacial, mas assenta numa geometria condutora que as aproxima de determinadas “figuras” elementares da geometria plana. A relação entre a geometria implícita e a geometria explícita traduz-se nos conceitos de Geometrização Ascendente e de Geometrização Descendente, que se conjugam na retórica geometrizante presente nos vários domínios do Desenho Autónomo e do Desenho Integrado, como ficou comprovado nos exemplos apresentados.

Ainda no plano da concetualidade é importante sublinhar o sentido das invariantes plásticas, que encontram a sua origem em André Lhote, quando se refere aos valores universais, à probidade da obra e à sua intemporalidade. Em Luís Filipe de Abreu, a presença do desenho é recorrente e está expressa na instauração material das marcas gráficas, na sua disposição e composição. Neste âmbito, destaca-se o papel da gestualidade que caracteriza o seu traço com fluidez e precisão, através da linha e da mancha, que garantem a dinâmica dos ritmos, num plano, simultaneamente, abstrato e figurativo.

Como, também, foi referido, anteriormente, o Desenho Autónomo e o Desenho Integrado obedecem à mesma coerência de princípios dos vários géneros abordados: Ilustração Literária, Ilustração Publicitária, Ilustração Fiduciária, Logótipos e Lettering, Cenários e Figurinos, Serigrafia, Tapeçaria, Medalhística, Numismática e Painéis de Azulejaria. Com centro na *coisa real*, as narrativas presentes em todos estes domínios obedecem a um estudo prévio e contínuo, criando, muitas vezes, novos campos de significação que mergulham na mitologia, na religião, na filosofia, na ciência e na história, secundados pela linguagem cinésica, com particular relevância na mensagem silenciosa das mãos. Há uma inventiva nas narrativas, que introduz uma visão poética nos conteúdos e que se reflete numa expressão pessoal e criativa. Nunca é demais reforçar a versatilidade sob o ponto de vista das diferentes temáticas, que assenta num vasto estudo e erudição e que permite um fluxo imaginativo em que conhecimento e invenção criativa se conjugam no mesmo propósito de surpreender com novas formas. Tal como sucede na extensão dos conhecimentos que a sua obra envolve, não deixa de ser fator relevante o leque de meios de expressão que emprega e domina.

Foi também parte integrante e de valia, a análise, estudo e interpretação de textos e fichas de leitura, produzidas por Luís Filipe de Abreu, ligadas, sobretudo, à carreira docente, na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL) e, mais tarde, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Muita dessa reflexão teórico-prática acabou por ser coadjuvante na difusão de ideias e conhecimentos que marcaram uma época no ensino artístico, em Portugal. Não apenas no desenho, mas em toda a interdisciplinaridade da área de atuação no campo das artes visuais. Foram trinta e nove anos de docência, em que o seu papel é fulcral na criação de programas para disciplinas, como Forma Visual e Composição, que, no fundo, se espelham na sua forma de atuar.

A investigação permitiu conhecer a dimensão do desenho, na obra deste autor, e, também, reconhecer a extensão de todos os domínios a que a obra gráfica está ligada. Apesar de já terem sido elaborados estudos parciais sobre a obra de Luís Filipe de Abreu, em que se incluem as Dissertações de Mestrado em Desenho, “Luís Filipe de Abreu: Desenho em Contexto”, de Filipe Manuel Abreu e “Luís Filipe de Abreu e o desenho das notas de escudo emitidas pelo Banco de Portugal”, de Maria Teresa Pinho, entre outras, esta

investigação vem acrescentar informação inédita e uma nova perspectiva da obra em contexto.

Os objetivos foram parcialmente cumpridos, tendo em conta a quantidade e a qualidade da obra que produziu. A iconografia explorada ao longo da investigação é extensa, mas incompleta, sobretudo, no que se refere ao campo da ilustração, nas suas diferentes vertentes. Ficaram caminhos por percorrer, dadas as limitações de tempo e de espaço. É o caso dos vitrais integrados em espaços arquitetónicos, que não foram referidos em nenhum capítulo. A este propósito seria de destacar a relevância do vitral para a capela da Casa-Museu Medeiros e Almeida, como uma das raras peças executadas especificamente para aquela Fundação.

Em toda a obra, a temática formal tem um carácter predominantemente figurativo e está centrada, principalmente, na figura humana, que se articula com formas transfiguradas, com expressão orgânica ou puramente abstrata. Verifica-se, no entanto, uma competência específica na área do *lettering* e dos logótipos de marcas que se afasta das artes plásticas e remete para o domínio do design de comunicação. Luís Filipe de Abreu faz parte de uma geração de artistas que dividiram a sua atividade entre o design (à época, referido como “artes-gráficas”) e as artes plásticas. Com a reforma do ensino em Belas-Artes, que decorre da Revolução de Abril, deu-se a separação definitiva destes dois campos. A participação ativa deste autor, nesse processo, tendo em conta, à data, a vasta experiência de artista e de professor, merece a devida atenção para uma possível investigação nesta área.

Futuramente, prevê-se aprofundar alguns campos aflorados no processo de investigação, quer no plano teórico, quer na inventariação e classificação do espólio, nomeadamente no que respeita ao significado da obra, através de uma perspectiva semiológica e sociológica. Prevê-se a divulgação da obra em ciclos de exposições temáticas, bem como a sua inclusão em simpósios. A publicação de ensaios poderá promover uma reflexão crítica em torno do desenho e das suas extensões, com carácter histórico e didático.

ÍNDICE DE FIGURAS / REFERÊNCIAS DE IMAGENS

- Figura 1- Luís Filipe de Abreu, Ilustração para o Romance "O Pão não Cai do Céu" de José Rodrigues Miguéis, _____ 28
- Figura 2 - Luís Filipe de Abreu, "Garrafões de Fontela", óleo s/ tela, 55x60 cm, 1955. (realizado durante a XVIII Missão Estética, Figueira da Foz) _____ 30
- Figura 3 - Tapeçaria de Guilherme Camarinha, "Atividades Agrícolas", 1961. Fonte: <https://famalicaooid.org//inweb/ficha.aspx?ns=216000&id=484> _____ 31
- Figura 4 - Paineis Azulejaria de Júlio Resende, "Ribeira Negra", Grés, 5x41 metros, 1986. Fonte: <http://portofofotos.blogspot.com/2013/02/151-ribeira-negra.html> 33
- Figura 5 - Retratos de Fernando Pessoa (da esquerda para a direita): Pintura de Júlio Pomar; Desenho de Júlio Pomar; Pintura de Almada Negreiros; Desenho de Luís Filipe de Abreu. _____ 34
- Figura 6 - Luís Dourdil, S/ Título, 1984, óleo s/ Tela. _____ 36
- Figura 7 - Luís Filipe de Abreu, "Gracinda", Caneta sobre papel, 16,5x11,5 cm, 1956. 37
- Figura 8 - Luís Filipe de Abreu, "Ayres de Carvalho" Esferográfica sobre papel, 14,8x10,5 cm, 1994. _____ 40
- Figura 9 - Luís Filipe de Abreu, *Mil e Uma Noites*, guache s/ cartão 73x102 cm, p.249, 1978. _____ 42
- Figura 10 - Luís Filipe de Abreu "Evocação de Boucher", óleo s/ tela, 100x110 cm, 1990. _____ 44
- Figura 11 - Figura 10 - Luís Filipe de Abreu "Diálogo", óleo s/ tela, 64x50 cm, 1982. 45
- Figura 12 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para cenário da peça "O Iconoclasta" inserida no programa do Teatro Universitário de Lisboa, 1955. _____ 46
- Figura 13 - Primeira e segunda página do programa do Teatro Nacional D. Maria II, 8 de Junho de 1956. _____ 46
- Figura 14 - Figura 14 - Luís Filipe de Abreu e Lurdes de Castro desempenhando o papel de bonecos, na peça "Antes de Começar" de Almada Negreiros, no Teatro Nacional D. Maria II, em 1956. _____ 47

Figura 15 - António Sena da Silva, Luís Filipe de Abreu e Guilherme Casquilho, Mural do Restaurante Varanda de Lisboa, no Hotel Mundial, Lisboa, têmpera, c 200x700 cm, 1958. _____	47
Figura 16 - Rolha de garrafa de vinho da Cooperativa da Granja Amareleja com o logótipo da autoria de Luís Filipe de Abreu, c. 1956. _____	48
Figura 17 - Recorte do Jornal Diário Popular com ilustrações de Luís Filipe de Abreu para o concurso "Procura-se ilustrador!", de 8 Março de 1958. _____	50
Figura 18 - Esquema da autoria de Luís Filipe de Abreu, _____	58
Figura 19 - Selo das Olimpíadas de Munique 1972, alusivo à modalidade Atletismo. As linhas a verde definem o estudo da intencionalidade geometrizarante. ____	67
Figura 20 - Selo das Olimpíadas de Munique 1972 alusivo à modalidade Natação. ____	67
Figura 21 - Selo das Olimpíadas de Munique 1972 alusivo à modalidade Futebol. ____	68
Figura 22 - Selo das Olimpíadas de Munique 1972 alusivo à modalidade Vela. _____	68
Figura 23 - Selo das Olimpíadas de Munique 1972 alusivo à modalidade Hipismo. ____	69
Figura 24 - Selo das Olimpíadas de Munique 1972 alusivo à modalidade Ginástica. _	69
Figura 25 - Luís Filipe de Abreu, "Pastoral", óleo s/tela, 178x198 cm, 1964. _____	71
Figura 26 - Formato a partir de dois retângulos deslizantes, cada um formado por dois quadrados. _____	72
Figura 27 - Traçados principais: Diagonais, Medianas e subsidiárias. _____	73
Figura 28 - As secções de ouro da altura e do comprimento. _____	73
Figura 29 - Leitura de significância e de dinâmica da composição _____	74
Figura 30 - Luís Filipe de Abreu, "Pierrot e Columbina", óleo s/ tela, 180x150 cm, 1958. _____	76
Figura 31 - "Pierrot e Columbina" - estudos de cor e de armadura, 1958. _____	77
Figura 32 - "Pierrot e Columbina" - estudos de armadura, 2013. _____	77
Figura 33 - Luís Filipe de Abreu, "Apocalipse", óleo s/ tela, _____	78
Figura 34 - Professores Rocha de Sousa e Luís Filipe de Abreu no lançamento do livro <i>Coleção D, Luís Filipe de Abreu</i> (22 setembro 2016); à direita, Ilustração para o romance de José Rodrigues Miguéis, <i>O Pão Não Cai do Céu</i> , guache s/ papel, 50x35 cm, c. 1975. _____	79
Figura 35 - Luís Filipe de Abreu, "Rosas", aguarela, 10x15 cm, 2000. _____	81
Figura 36 - Ilustrações para a Fábrica Simões - Estudos, Guache sobre papel, 30 x12 cm, c. 1965. _____	85

- Figura 37 - Lado esquerdo: página do Jornal Diário Popular (1976), com ilustração do romance de José Rodrigues Miguéis, *O Pão Não Cai do Céu*; Lado direito: página (não editada) do Livro *As Mil e Uma Noites* para as edições do Círculo de Leitores (1994). _____ 86
- Figura 38 - Ilustrações para *O Jardim das Tormentas* de Aquilino Ribeiro: lado esquerdo *A Tentação do Sátiro* (p.120); lado direito *A Pele do Bombo* (p.227). __ 88
- Figura 39 - Luís Filipe de Abreu, página do mês de maio do calendário da SACOR "História dos Transportes" de 1967, guache s/ papel, 32,5x46 cm, (1963). _____ 89
- Figura 40 - Estudos para desenho "Caduceu", grafite s/ papel, c 20x20 cm, 1985. ____ 93
- Figura 41 - Luís Filipe de Abreu, "Caduceu", grafite s/ papel, 30x30 cm, 1985. ____ 93
- Figura 42 - Luís Filipe de Abreu, "Guitarra portuguesa"; Três estudos e pintura: grafite, transposição para desenho digital, desenho digital e óleo s/ tela, 100x70 cm, 2015. _____ 94
- Figura 43 - Luís Filipe de Abreu, "Olfato", estudo para painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha, grafite e aguarela s/ papel, c. 30x30 cm, 2007. _____ 95
- Figura 44 - Luís Filipe de Abreu, logótipos "GALP" e "Petrogal", 1978. _____ 96
- Figura 45 - Vista geral da Estação de Metropolitano com o painel "Partida" em primeiro plano. _____ 97
- Figura 46 - Luís Filipe de Abreu, painéis de azulejaria do Metropolitano do Saldanha, "Fogo": versão de 1996, à esquerda e versão de 2009, à direita. ____ 100
- Figura 47 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: "Os Convites e os Caminhos - Rumo Norte", 1996. _____ 100
- Figura 48 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: "Os Convites e os Caminhos - Rumo Sul", 1996. _____ 101
- Figura 49 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: "Terra", 2009. _____ 101
- Figura 50 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: "Fogo", 2009. _____ 102
- Figura 51 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: "Ar", 2009. _____ 104
- Figura 52 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: "Água", 2009. _____ 104

Figura 53 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Primavera”, 2009. _____	106
Figura 54 - Luís Filipe de Abreu, painéis de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Verão”, 2009. _____	106
Figura 55 - Luís Filipe de Abreu, maquete para painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Verão”, técnica mista s/ cartão, 50x100 cm, 2007. _____	107
Figura 56 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Outono”, 1996. _____	107
Figura 57 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Inverno”, 1996. _____	108
Figura 58 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Dia”, 1996. _____	109
Figura 59 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Noite”, 2009. _____	110
Figura 60 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Partida”, 1996. _____	110
Figura 61 - Luís Filipe de Abreu, detalhe do painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha, “Partida”, 1996. _____	111
Figura 62 - Detalhe de erro e simulação de correção no painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha, “Partida”, 1996. _____	112
Figura 63 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Espera”, 2009. _____	112
Figura 64 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Encontro”, 2009. _____	113
Figura 65 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Ouvido”, 2009. _____	114
Figura 66 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Olfacto”, 2009. _____	114
Figura 67 - Detalhe de erro e simulação de correção no painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha, “Olfacto”, 1996. _____	115
Figura 68 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Tacto”, 1996. _____	115
Figura 69 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Paladar”, 1996. _____	116

Figura 70 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Visão”, 2009.	117
Figura 71 - Vista panorâmica da escada de acesso à plataforma, com os painéis "Terra" e "Fazer", 2009.	117
Figura 72 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Saber”, 2009.	118
Figura 73 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Metropolitano do Saldanha: “Fazer”, 2009	119
Figura 74 - Detalhe de erro e simulação de correção no painel da Praça 5 de Outubro em Torres Novas, 1991.	120
Figura 75 - Luís Filipe de Abreu, dois detalhes do painel de azulejaria comemorativo do	121
Figura 76 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria comemorativo do “VIII centenário do Foral de Torres Novas”, 1991.	121
Figura 77 - Luís Filipe de Abreu, painel de azulejaria do Hospital Dr. José Maria Grande, em Portalegre, “Saúde” 240x850 cm, 1974.	122
Figura 78 - Luís Filipe de Abreu, maquete para painel de azulejaria do Hospital Dr. José Maria Grande, em Portalegre, “Saúde” guache s/cartão, 70x170 cm, 1973.	122
Figura 79 - Luís Filipe de Abreu, selos comemorativos da inauguração do Estaleiro Naval de Lisboa, 1967	124
Figura 80 - Luís Filipe de Abreu, selos comemorativos do vigésimo aniversário da Organização Mundial da Saúde, 1968.	125
Figura 81 - Luís Filipe de Abreu, selos alusivos à Proteção da Natureza, 1968	126
Figura 82 - Luís Filipe de Abreu, selos comemorativos do centésimo aniversário da União Postal Universal – UPU, 1974.	126
Figura 83 - Luís Filipe de Abreu, selos comemorativos do Primeiro Aniversário do Movimento de 25 de Abril de 1974, 1975.	128
Figura 84 - Luís Filipe de Abreu, selos comemorativos dos duzentos anos do Teatro Nacional de São Carlos, 1993.	129
Figura 85 - Luís Filipe de Abreu, selos alusivos aos Recursos Naturais Florestais, 1977.	130
Figura 86 - Luís Filipe de Abreu, selos alusivos aos cento e cinquenta anos da morte do Rei D. Pedro, 1987.	130

- Figura 87- Luís Filipe de Abreu, selos evocativos dos cento e cinquenta anos da Batalha de Aljubarrota, 1985. _____ 131
- Figura 88 - Luís Filipe de Abreu, selo evocativo dos quinhentos anos da data da fundação do Hospital de Caldas da Rainha, 1985. _____ 131
- Figura 89 - Luís Filipe de Abreu, selos alusivos “Cavalos de Raça Portuguesa”, 1986. _____ 132
- Figura 90 - Luís Filipe de Abreu, selos comemorativos do Centenário da Praça de Touros do Campo Pequeno, 1992. _____ 133
- Figura 91 - Luís Filipe de Abreu, selos evocativos dos “500 Anos da Viagem de Bartolomeu Dias”, 1987 e 1988. _____ 133
- Figura 92 - Luís Filipe de Abreu, selos comemorativos dos “500 anos da Descoberta do Brasil”, 2000. _____ 134
- Figura 93 - Luís Filipe de Abreu, maquete para quadra de selos comemorativo dos 500 anos da Descoberta do Brasil, guache e tinta acrílica s/ cartão, 30x40 cm, 2000. _____ 135
- Figura 94 - Luís Filipe Abreu, esquisso com apontamentos para ilustrar o plasma e capa da Revista Portuguesa de Química, 1971. _____ 139
- Figura 95 - Rembrandt, “Regresso do Filho Pródigo”, óleo s/ tela, 205x262 cm 1663 - 1665 e pormenor, à direita, _____ 141
- Figura 96 - Rembrandt, “A Peça dos Cem Florins”, gravura, 38,6x28 cm, ca. 1649_ 141
- Figura 97 - Luís Filipe de Abreu, "Via Crucix", grafite s/ papel, 30x40 cm, 2012. ___ 142
- Figura 98 - O pincel frequentemente usado, por Luís Filipe de Abreu, nas ilustrações feitas com guache preto. _____ 143
- Figura 99 - Luís Filipe de Abreu, Ilustração para o Romance "*O Pão não cai do Céu*" de José Rodrigues Miguéis, publicado no Jornal Diário de Popular, 1975, guache s/ papel, 34x50 cm. _____ 143
- Figura 100 - Luís Filipe de Abreu, Ilustração para o Romance "*O Pão não cai do Céu*" de José Rodrigues Miguéis, _____ 144
- Figura 101 - Ilustrações para medalhas “A Peregrinação” de Fernão Mendes Pinto: esquerda - “*Ganhavam indulgência plenária em nos maltratarem*”, Cap. 5; direita - “*bradando por Santiago deu neles*”, Cap. 40. Guache s/ cartão, diâmetro 30 cm, 1988. _____ 145
- Figura 102 - Ilustrações para medalhas “A Peregrinação” de Fernão Mendes Pinto: esquerda - “*isto disse-o em linguagem Portuguesa*”, Cap. 90; direita -

- “chegando a publicação da nossa sentença”, Cap. 103. Guache s/ cartão, diâmetro 30 cm, 1988. _____ 146
- Figura 103 - Ilustrações para medalhas “A Peregrinação” de Fernão Mendes Pinto: esquerda - “haverá entre eles muita cobiça e pouca justiça”, Cap. 122; direita - “entre gente que viu mais mundo que nós”, Cap. 128. Guache s/ cartão, diâmetro 30 cm, 1988. _____ 146
- Figura 104 - Ilustrações para medalhas “A Peregrinação” de Fernão Mendes Pinto: esquerda - “tornando a tomar os filhinhos expirou”, Cap. 152; direita - “era de condição sensual e desonesto”, Cap. 191. Guache s/ cartão, diâmetro 30 cm, 1988. _____ 147
- Figura 105 - Luís Filipe de Abreu, “Retrato de Escultora Gracinda”, grafite s/ papel, 30x25 cm, 1974; à direita, pormenor das mãos. _____ 147
- Figura 106 - Luís Filipe de Abreu, “Retrato Fernando Pessoa”, grafite s/ papel, 30x25 cm, 1982. _____ 148
- Figura 107 - Luís Filipe de Abreu, selos “ONU - XXX - Aniversário”, 1975. _____ 149
- Figura 108 - Luís Filipe de Abreu, selo “pela criança”, 1973; “e “estudo”, guache s/ papel, 47x45 cm, 1973. _____ 150
- Figura 109 - Luís Filipe de Abreu, Ilustração para o Romance "O Pão não cai do Céu" de José Rodrigues Miguéis, _____ 151
- Figura 110 - Luís Filipe de Abreu, “Marilyn”, ilustrações para “Almanaque Cultural, 1992”, (Calendário do Círculo de Leitores) têmpera s/ papel, 23x30cm, 1991. _____ 156
- Figura 111 - Luís Filipe de Abreu, vinte e quatro ilustrações do Calendário do Círculo de Leitores de 1992, “Almanaque Cultural”, Têmpera s/ papel, 1991. ____ 157
- Figura 112 - Luís Filipe de Abreu, “E Tudo o Vento Levou”, ilustração para “Almanaque Cultural” 1992, (Calendário do Círculo de Leitores) têmpera s/ papel, 23x30cm, 1991. _____ 158
- Figura 113- Luís Filipe de Abreu, “O Padrinho I, II, III”, ilustração para “Almanaque Cultural” 1992, (Calendário do Círculo de Leitores) têmpera s/ papel, 23x30cm, 1991. _____ 159
- Figura 114 - Luís Filipe de Abreu, “Greta Garbo”, ilustração para “Almanaque Cultural” 1992, (Calendário do Círculo de Leitores) têmpera s/ papel, 23x30cm, 1991. Lado esquerdo do retrato: pormenor da gestualidade da madeixa referida no texto. _____ 159

- Figura 115 - Luís Filipe de Abreu, “Vasco Santana”, ilustração para “Almanaque Cultural” 1992, (Calendário do Círculo de Leitores) têmpera s/ papel, 23x30cm, 1991. _____ 160
- Figura 116 - Luís Filipe de Abreu, “Casablanca”, ilustração para “Almanaque Cultural” 1992, (Calendário do Círculo de Leitores) têmpera s/ papel, 23x30cm, 1991. _____ 161
- Figura 117 - Luís Filipe de Abreu, “Woody Allen”, ilustração para “Almanaque Cultural” 1992, (Calendário do Círculo de Leitores) têmpera s/ papel, 23x30cm, 1991. _____ 162
- Figura 118 - Luís Filipe de Abreu, esboço e maquete para efígie de “Bartolomeu Dias”, grafite s/ papel, 15x15 cm, 1988 (esquerda) e 29,7x21 cm, ca. 1994 (direita) _____ 163
- Figura 119 - Luís Filipe de Abreu, esquerda: “Retrato de Egas Moniz”, 1985; centro: “Retrato Infante Dom Henrique”, 1993; direita “Retrato de Mouzinho da Silveira”, 1981. Grafite s/ papel, c. 29,7x21 cm. _____ 164
- Figura 120 - Luís Filipe de Abreu, esquerda: “Retrato de Ferreira de Castro”, 1998; direita: “Retrato Keil do Amaral”, 2010. Grafite s/ papel, 29,7x21 cm. 165
- Figura 121 - Luís Filipe de Abreu, selos "Navegadores Portugueses": esquerda - João da Nova; direita - Bartolomeu Dias, 1992. _____ 165
- Figura 122 - Luís Filipe de Abreu, "Retrato de Filipe", grafite s/ papel, 30x25 cm, 1979. _____ 166
- Figura 123 - Luís Filipe de Abreu, selo evocativo dos "100 anos da morte de Eça de Queiroz", 2000. _____ 167
- Figura 124 - Luís Filipe de Abreu, efígies para notas fiduciárias de Euro, desenho digital, 1996. _____ 167
- Figura 125 - Luís Filipe de Abreu, esquerda: "Retrato do Professor Carlos Antero Ferreira", sd. óleo s/ tela, 1997; direita: “Retrato do Professor Manuel Fernandes Laranjeira”, sd. óleo s/ tela, s/ data. _____ 169
- Figura 126 - Luís Filipe de Abreu, ilustrações para as "Lendas de Portugal": esquerda - “Lenda do Cristão Cativo”, volume III, p. 87; direita - “Lenda da Epopeia de Liconimargi”, volume II, p. 303. _____ 170
- Figura 127 - Luís Filipe de Abreu, três capas de livros onde se destaca o desenho de letras. _____ 171

- Figura 128 - Luís Filipe de Abreu, duas capas de livros onde se distingue à esquerda a técnica de *Scraperboard* e à direita a técnica de xilogravura. _____ 172
- Figura 129 - Luís Filipe de Abreu, três exemplares das Viagens Maravilhosas de Júlio Verne executados com técnica *stencil*, ca 1965. _____ 172
- Figura 130 - Luís Filipe de Abreu, três exemplares dos Romances de D. H. Lawrence, editados pelo Círculo de Leitores, 1995 e 1996. _____ 172
- Figura 131 - Luís Filipe de Abreu, três exemplares para os Romances de D. H. Lawrence (da esquerda para a direita): “O Pavão Branco”; “A Serpente Emplumada”; “Filhos e Amantes”, guache s/ cartão, 70x50 cm, 1994. _____ 173
- Figura 132 - Luís Filipe de Abreu, capas da “Revista Portuguesa de Química”: em cima à esquerda - “O Petróleo”; em cima à direita - “Farmacologia”; em baixo à esquerda - “Fertilizantes e Pesticidas”; em baixo à direita - “Siderurgia”, 1968. _____ 174
- Figura 133 - Luís Filipe de Abreu, "Ilustrações para a Revista Portuguesa de Química", guache s/ papel, 40x60 cm, ca. 1968. _____ 174
- Figura 134 - Luís Filipe de Abreu, Ilustração para o Romance *O Pão não Cai do Céu*, de José Rodrigues Miguéis, _____ 175
- Figura 135- Luís Filipe de Abreu, ilustração para o romance *Cox City*, de Guillaume Apollinaire, _____ 176
- Figura 136 -Luís Filipe de Abreu, ilustração para o romance *O Desaparecimento de Honoré Subrac*, de Guillaume Apollinaire, guache s/ papel, 50x70, 1976. (Publicado no jornal “A Ilustração” de 13 julho de 1976). _____ 176
- Figura 137 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para o romance *A Estrela*, de Virgílio Ferreira, _____ 177
- Figura 138 - Luís Filipe de Abreu, ilustrações inacabadas para *As Mil e Uma Noites*, do Círculo de Leitores, guache s/ cartão, 70 cm de altura, 1978. _____ 178
- Figura 139 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para *As Mil e Uma Noites*, do Círculo de Leitores, guache s/ cartão, 70x50 cm, 1978. _____ 179
- Figura 140 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para *As Mil e Uma Noites*, do Círculo de Leitores, _____ 180
- Figura 141 -Luís Filipe de Abreu, ilustração para *As Mil e Uma Noites*, do Círculo de Leitores, _____ 181
- Figura 142- Capa do livro "Arca de Noé" de Aquilino Ribeiro. _____ 182
- Figura 143 - Capas dos Livros de Leitura da 1ª e 2ª classe. _____ 183

Figura 144 - Capas dos Livros de Contos Infantis de António Sérgio _____	183
Figura 145 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para <i>Arca de Noé</i> , de Aquilino Ribeiro - <i>História do macaco trocista e do elefante que não era para graças</i> , de Aquilino Ribeiro, (p. 31). _____	184
Figura 146 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para <i>Arca de Noé</i> , de Aquilino Ribeiro - <i>História do macaco trocista e do elefante que não era para graças</i> , de Aquilino Ribeiro, (p. 33). _____	185
Figura 147 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para <i>Arca de Noé</i> , de Aquilino Ribeiro - <i>História do coelho pardinho que ficou sem rabo</i> (p. 59). _____	186
Figura 148 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para <i>Arca de Noé</i> , de Aquilino Ribeiro - <i>História do burro com rabo de légua e meia</i> (p. 133). _____	187
Figura 149 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para <i>Arca de Noé</i> , de Aquilino Ribeiro - <i>O Filho de Felícia ou a Inocência recompensada</i> (p. 104). _____	188
Figura 150 - Luís Filipe de Abreu, ilustração para <i>Arca de Noé</i> , de Aquilino Ribeiro - <i>O Filho de Felícia ou a Inocência recompensada</i> (p. 106). _____	189
Figura 151 - Livro de leitura 1ª da Classe (p. 17). _____	190
Figura 152 - Livro de Leitura da 2ª classe (pp. 116 e 117) _____	191
Figura 153 - Livro de Leitura da 2ª classe (pp. 136 e 137) _____	191
Figura 154 - <i>A Esperteza da Raposa</i> , do Volume III, _____	192
Figura 155 - <i>O Príncipe Encantado</i> , do Volume III, _____	193
Figura 156 - <i>História do José Maria</i> , do Volume III, _____	193
Figura 157 - Caderno de Desenhos de 1974/75, grafite s/ papel, 32x27 cm, 1974 (p. 5). _____	194
Figura 158 - Caderno de Desenhos de 1974/75, grafite s/ papel, 32x27 cm, 1975 (p. 26) _____	195
Figura 159 - Caderno de Desenhos de 1974/75, grafite s/ papel, 32x27 cm, 1975 (p. 23). _____	196
Figura 160 - Capa e primeira página do programa para a peça <i>O Iconoclasta</i> , de Alberto Rui, estreada a 20 maio de 1956, no Teatro Universitário de Lisboa, com a participação de Luís Filipe de Abreu, no papel de "Eusébio". _____	197
Figura 161 - Luís Filipe de Abreu, desenhos anatómicos realizados no âmbito da formação académica, _____	199
Figura 162 - Luís Filipe de Abreu, desenhos de modelo, grafite s/ papel e aguada s/papel, 50x70 cm, 1995. _____	200

- Figura 163 - Luís Filipe de Abreu, ilustrações para figurinos para bailado *Romeu e Julieta*, de Prokofiev, _____ 200
- Figura 164 - Luís Filipe de Abreu, estudos para figurinos dos *Contos de Hoffmann*, 201
- Figura 165 - Luís Filipe de Abreu, maquete para cenário da ópera, *Os Contos de Hoffmann*, _____ 202
- Figura 166 - Luís Filipe de Abreu, maquete para cenário da ópera, *O Barbeiro de Sevilha*, _____ 202
- Figura 167 - Luís Filipe de Abreu, ilustrações publicitárias para a agência PIC (1959) e DN (1960). _____ 204
- Figura 168- Luís Filipe de Abreu, ilustrações publicitárias de moda, para a Fábrica Simões -Tergal e Caron. c.1960. _____ 205
- Figura 169- Luís Filipe de Abreu, ilustração publicitária TAP (detalhe), c 1970. ____ 205
- Figura 170- Luís Filipe de Abreu, painéis para a Feira Internacional “HemisFair 68” San António, Texas, EUA, 1968. _____ 206
- Figura 171- Luís Filipe de Abreu, Ilustração publicitária, SACOR, guache s/ papel e letras decalcadas, _____ 207
- Figura 172- Luís Filipe de Abreu, página do mês de março, do calendário da SACOR *História do Petróleo*, 50x40 cm, 1963. _____ 208
- Figura 173- Luís Filipe de Abreu, Calendário SACOR, *Produtos Petrolíferos*, 1970. 209
- Figura 174- Luís Filipe de Abreu, *Poster 5º Grande Prémio de Portugal de F1*, 68x48 cm ou 97x68 cm; _____ 210
- Figura 175- Luís Filipe de Abreu, detalhes de notas fiduciárias de quinhentos Escudos, em cima, com padrão de fundo com os cardos e espigas, de Mouzinho da Silveira, e, em baixo, com os títulos das obras de João de Barros; à direita, *lettering* e Cruz de Cristo, da nota de mil escudos, evocativa de Pedro Alvares Cabral. _____ 217
- Figura 176- Luís Filipe de Abreu, detalhes de padrões de fundo com “Caduceus” e “Neurónios”, da nota de dez mil escudos, evocativa do Doutor Egas Moniz. _____ 217
- Figura 177- Luís Filipe de Abreu, detalhes da integração de textos micrométricos nas notas de dez mil Escudos evocativa Infante Dom Henrique (esquerda) e Vasco da Gama (Direita). _____ 218
- Figura 178- Luís Filipe de Abreu, estudo da estrutura pentagonal para a nota de 100 Escudos, 1980. _____ 219

Figura 179 - Luís Filipe de Abreu, maquete da nota de cem Escudos do Banco de Portugal (frente), _____	220
Figura 180 - Luís Filipe de Abreu, nota de cem Escudos do Banco de Portugal (verso), _____	220
Figura 181- Luís Filipe de Abreu Maquete para frente da nota de dez mil Escudos do Banco de Portugal, _____	222
Figura 182- Luís Filipe de Abreu, Maquete para verso da nota de dez mil Escudos do Banco de Portugal, _____	222
Figura 183- Luís Filipe de Abreu, estudo analógico e digital para motivo da nota de cinco Euros, 1996. _____	226
Figura 184- Luís Filipe de Abreu, estudo analógico e digital para motivo da nota de cinquenta Euros, 1996. _____	226
Figura 185- Luís Filipe de Abreu, notas de 5 Euros e de 500 Euros, série “Ages and Styles of Europe”, frente e verso, maquetes digitais para o Concurso do Banco Central Europeu, 1996. _____	227
Figura 186- Luís Filipe de Abreu, notas de 50 Euros e de 100 Euros, série ”Abstract/Modern”, frente e verso, maquetes digitais para o Concurso do Banco Central Europeu, 1996. _____	228
Figura 187 - Luís Filipe de Abreu, <i>Barcos do Algarve</i> serigrafia, 23x60 cm, c. 1970.	231
Figura 188 - Luís Filipe de Abreu, <i>Baía</i> , serigrafia, 50x60 cm, 1990. _____	232
Figura 189 - Luís Filipe de Abreu, <i>Cidade Industrial</i> , serigrafia, 50x70 cm, c. 1980.	232
Figura 190 - Luís Filipe de Abreu, <i>O Sol das Quatro Luas</i> , tapeçaria, 200x400 cm, c. 1983. _____	233
Figura 191 - Luís Filipe de Abreu, <i>Alvorada</i> , tapeçaria, 200x600 cm, 1974. _____	234
Figura 192 - Luís Filipe de Abreu, <i>A Árvore das Patacas</i> , tapeçaria, 150x230 cm, c. 1980. _____	235
Figura 193 - Luís Filipe de Abreu, <i>Caçada</i> , tapeçaria, 150x570 cm, 1968. _____	236
Figura 194 - Luís Filipe de Abreu, s/ título, tapeçaria, 300x800 cm, c. 1980. _____	236
Figura 195 - Luís Filipe de Abreu, <i>Fortuna</i> , tapeçaria, c. 300x700 cm, c. 1995. Fonte: Banco de Portugal. _____	236
Figura 196 - Luís Filipe de Abreu, <i>Camões</i> , Coleções PHILAE, medalha cunhada em prata, diâmetro 4 cm, 2019. _____	238
Figura 197a - Luís Filipe de Abreu, <i>A Partida, 1519</i> , maquetes, anverso e reverso, para moeda comemorativa do V Centenário da Viagem de Circum-Navegação de	

- Fernão de Magalhães, grafite s/ papel, diâmetro 18 cm, 2018; Figura 197b - Luís Filipe de Abreu, Moeda *A Partida, 1519*: Anverso e reverso, diâmetro 33 mm. _____ 239
- Figura 198a - Luís Filipe de Abreu, *O Estreito, 1520*, maquetes, anverso e reverso, para moeda comemorativa do V Centenário da Viagem de Circum-Navegação de Fernão de Magalhães, grafite s/ papel, diâmetro 18 cm, 2018; Figura 198b - Luís Filipe de Abreu, Moeda *O Estreito, 1520*: Anverso e reverso, diâmetro 33 mm. _____ 239
- Figura 199a - Luís Filipe de Abreu, *Mactan, 1521* maquetes, anverso e reverso, para moeda comemorativa do V Centenário da Viagem de Circum-Navegação de Fernão de Magalhães, grafite s/ papel, diâmetro 18 cm, 2018; Figura 199b - Luís Filipe de Abreu, Moeda *Mactan, 1521*: Anverso e reverso, diâmetro 33 mm. _____ 240
- Figura 200 - Luís Filipe de Abreu, *Conclusão por Sebastião Elcano* maquetes, anverso e reverso, para moeda comemorativa do V Centenário da Viagem de Circum-Navegação de Fernão de Magalhães, grafite s/ papel, diâmetro 18 cm, 2018; _____ 240
- Figura 201 - Luís Filipe de Abreu, anverso da moeda de 2 Euros corrente comemorativa do *V Centenário da Viagem de Circum-Navegação de Fernão de Magalhães, 2019*; _____ 241
- Figura 202a - Luís Filipe de Abreu, Estudo para anverso da moeda de 2 Euros corrente comemorativa dos *150 Anos do Nascimento de Raul Brandão, 30x30cm*.
Figura 202b - Anverso da moeda, de 2 Euros corrente comemorativa dos *150 Anos do Nascimento de Raul Brandão, 2017*. _____ 241
- Figura 203 - Luís Filipe de Abreu, medalha comemorativa do *1º Aniversário do Movimento do 25 de Abril de 1974*, diâmetro 8 cm, 1975. _____ 242
- Figura 204 - Luís Filipe de Abreu, Estudo para medalha comemorativa do *1º Aniversário do Movimento do 25 de Abril*, grafite s/ papel, 19x19 cm, 1975. _____ 242
- Figura 205 - Luís Filipe de Abreu, medalha evocativa da “Ponte do Freixo”, diâmetro 8 cm, 1995. _____ 243
- Figura 206 - Luís Filipe de Abreu, medalha “Bodas de Prata da Ponte Sobre o Tejo”, diâmetro 8 cm, 1991. _____ 244
- Figura 207 - Luís Filipe de Abreu, medalha evocativa da inauguração da Via do Infante, diâmetro 10 cm, 1993; Painel indicativo da Via do Infante. _____ 244

Figura 208 - Luís Filipe de Abreu, ilustração e medalha cunhada em prata para as Coleções PHILAE (reverso), diâmetros: 30 cm e 5 cm, 1980. _____	245
Figura 209 - Luís Filipe de Abreu, selo evocativo dos <i>500 anos do Nascimento de São João de Deus</i> , 1995. _____	247
Figura 210 - Luís Filipe de Abreu, logótipo da <i>Cooperativa Agrícola da Granja</i> , 1956. _____	248
Figura 211 - Luís Filipe de Abreu, Logótipo <i>Agripro</i> : versão original e versão adaptada, à direita. _____	250
Figura 212 - Luís Filipe de Abreu, Logótipo IPPAR, 1992. _____	250
Figura 213 - Luís Filipe de Abreu, Logótipo e Lettering para o Teatro Nacional de São Carlos, c 1980. _____	251
Figura 214 - Luís Filipe de Abreu, Logótipo do Hotel Delfim, Alvor, 1975. _____	252
Figura 215 - Luís Filipe de Abreu, Logótipo das Jornadas Luso-brasileiras, 1984. _____	252
Figura 216 - Luís Filipe de Abreu, Logótipos dos hotéis Alvor (Algarve), 1968 e Três Pastorinhos (Fátima), 1990. _____	253
Figura 217 - Luís Filipe de Abreu, Logótipos Investec, Steer e Revista Portuguesa da Química. _____	253
Figura 218 - Luís Filipe de Abreu, Logótipo da Academia Nacional de Belas Artes, 2016. _____	253
Figura 219 - Luís Filipe de Abreu, Estudos de <i>lettering</i> para filatelia. _____	254
Figura 220 - Luís Filipe de Abreu, Estudo de <i>lettering</i> para selo comemorativo do <i>Primeiro Aniversário do Movimento de 25 de Abril de 1974</i> , grafite s/ papel, 1975. _____	255
Figura 221 - Luís Filipe de Abreu, Estudo de <i>lettering</i> para nota fiduciária de dois mil Escudos. _____	255
Figura 222 - Luís Filipe de Abreu, rótulos para garrafas de vinho. _____	256
Figura 223 - Painel Azulejaria adaptado com motivo criado por Luís Filipe de Abreu. _____	256
Figura 224 - Luís Filipe de Abreu, <i>Pentamania</i> , técnica mista s/ papel, 33x29 cm, 2018. _____	257

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- AA.VV. (2002). *Encyclopédie de la Philosophie*. Paris: Librairie Générale Française.
- Abadie, D. et al. (2013). *Fabienne Verdier, L'esprit de la peinture: hommage aux maîtres flamands*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Abreu, F. (2016). *Luís Filipe de Abreu: Desenho em Contexto*. Dissertação orientada pelo Professor Doutor António Pedro Marques, Mestrado em Desenho, FBAUL, Lisboa.
- Aldemira, V. (1961). *A pintura na teoria e na prática*. Lisboa: Edição do autor.
- Aldemira, V. (1970). *Estudos complementares de pintura*. Lisboa: Livraria Portugal.
- ANBA, *Prémios Anunciação*. 1879 - 1964, 3-C-SEC.282.
- Arruda, L. (coord. de), (2010), *Desenho Antigo, a Coleção da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. Lisboa: FBAUL.
- Arruda, L. & Pereira, F. (coord. de) (2016). *Desenho, História e Ensino*. Lisboa: Scribe, produções Culturais, Lda.
- Berger, J. (1977). *Ways of Seeing*. Middlesex: Penguin Books Limited.
- Berger, R. (1976). *Arte y Comunicación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bouleau, C. (1963). *Charpentres, La géométrie secrète des peintres*. Paris: Éditions du Seuil.
- Carvalho, L. (1996). *Lição Síntese*. Provas de Agregação. Lisboa: FBAUL.
- Cirlot, J.-E. (1984). *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Moraes.
- Clara, G. (2009). *O Desenho de Figurino e a Formação Académica*. Dissertação orientada pelo Professor Doutor António Pedro Marques, Mestrado em Desenho, FBAUL, Lisboa.
- Corbalán, F. (2010). *A Proporção Áurea – A linguagem matemática da beleza*. Espanha: Industria gráfica Newco, SL RBA Coleccionables, SA.
- Crary, J. (2013). *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres: Verso.
- Edwards, B. (1999). *The New Drawing on the Right Side of the Brain*. New York: Tarcher/Putman.

- Ferreira, A. (2011). *Do Objecto Medalha à Medalha-Objecto, Famílias, sequências e retrocessos*. Dissertação de Mestrado em Escultura - Estudos de Escultura, FBAUL, Lisboa.
- Focillon, H. (1943). *O Mundo das Formas*. Porto: Edições Sousa & Almeida.
- Fortin, R. (2007). *Compreender a Complexidade, Introdução a O Método de Edgar Morin*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Fragoso, M. (2010). *Formas e Expressões da Comunicação Visual em Portugal*. Tese de Doutoramento orientada pelo Professor Doutor Fernando José Moreira da Silva, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.
- Fragoso, M. (2012). *Design gráfico em Portugal – Formas e expressões da cultura visual do séc. XX*, Lisboa: Livros Horizonte.
- França, J.-A. (1957). *Primeiro Diálogo sobre arte Moderna - Cadernos do tempo presente*. Lisboa: Bertrand.
- Ganho, M. (2016). *O essencial sobre Francisco de Holanda*. Lisboa: INCM.
- Genette, G. (1979). *Discurso da Narrativa: Ensaio de Método*. Lisboa: Editora Arcádia.
- Ghyka, M. (1927). *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*. Paris: Gallimard (13ª edição).
- Goldstein, N. (1977). *The Art of Responsive Drawing*. New Jersey: Prentice Hall.
- Gombrich, E. (2000). *Art and Illusion* (1960). Princeton.
- Gombrich, E. (1980). *El sentido de ordem - estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Grenier, J. (1970). *L'art et ses problèmes*. Lausanne: Editions Rencontre.
- Hamilton, E. (1970). *Graphic Design For The Computer Age*. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold Company.
- Holanda, F. (1984). *Da Pintura Antiga* (1548). Lisboa: Livros Horizonte.
- Holanda, F. (1984). *Diálogos em Roma* (1548). Lisboa: Livros Horizonte.
- Holanda, F. (1984). *Do Tirar Polo Natural* (1549). Lisboa: Livros Horizonte.
- Holanda, F. (1985). *Da Ciência do Desenho* (1571). Lisboa: Livros Horizonte.
- Holanda, F. (1989). *Álbum dos Desenhos das Antigualhas* (1538-1540). Lisboa: Livros Horizonte.
- Holt, M. (1971). *Mathematics in Art*. Londres: Studio Vista.

- Itten, J. (1990). *L'étude des Œuvres d'Art*. Paris: Dessain et Tolra.
- Itten, J. (1970). *Le Dessin et la Forme*. Paris: Dessain et Tolra.
- Joly, M. (2007). *Introdução à análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Kandinsky, W. (1996). *Ponto Linha Plano*. Lisboa: Edições 70.
- Lowry, B. (1965). *The Visual Experience*. Nova Iorque: Prentice Hall.
- Lhote, A. (1967). *Les invariants plastiques*. Paris: Hermann.
- Lhote, A. (1950). *Traité de la figure*. Paris: Librairie Floury.
- Lidman, D. (1975). *Tresure of Stamps: 1200 rare and beautiful stamps in color*. Nova Iorque: Abrams. inc publishers.
- Lousa, T. (2005). *Francisco de Holanda: Ecos do Classicismo em Portugal*. Dissertação orientada pelo Professor Doutor José Fernandes Pereira, Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte, Lisboa.
- Lousa, T. (2013). *Francisco de Holanda e a ascensão do Pintor*. Tese orientada pelo Professor Doutor José Fernandes Pereira, Doutoramento em Belas Artes Especialidade em Ciências da Arte, Lisboa.
- Mackay, J. (1976). *Encyclopedia of world stamps, 1945 – 1975*. Nova Iorque: Lionel Leventhal limited.
- Matos, S. (Coord) & Ramos do Ó, J. (2013). *A Universidade de Lisboa, Séculos XIX-XX, Volume II*. Universidade de Lisboa e Edições Tinta-da-china. — Calado, Margarida e Ferrão, Hugo, A Universidade de Lisboa nos Séculos XIX e XX, Da Academia à Faculdade de Belas Artes.
- Marques, A. (2009). *Blotting, Bluffing Nature in Arte e Natureza*. (Coord. José Quaresma). Lisboa: FBAUL.
- Marques, A. (Coord) (2015). *As Idades do Desenho*. Lisboa: CIEBA- FBAUL.
- Marques, A. (Coord) (2012). *Desenhar, saber desenhar*. Lisboa: FBAUL.
- Marques, G. (1963). “*Lendas de Portugal*” (Volumes II, III, IV e V). Porto: Editorial Universus.
- Massironi, M. (1983). *Ver Pelo Desenho*. Lisboa: Edições 70.
- Mendes, J. (2010). *O Dinheiro da República, memória do escudo*. Lisboa: Âncora Editora.
- Morin, E. (2001). *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa: Instituto Piaget.

- Nicolaïdes, K. (1969). *The Natural Way to Draw*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Nouwen, H. (1995). *O Regresso do Filho Pródigo, Meditações perante um quadro de Rembrandt*. Braga: Editorial A. O. (8ª Edição, 2019).
- Ovídio (2006). *Metamorfoses, Vol.I*. Coleção Biblioteca Clássica, Lisboa: Nova Vega (1ª edição).
- Panofsky, E. (1995). *Estudos em Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Passeron, R. (1962). *Clefs pour La Peinture*. Paris: Editions Seghers.
- Passeron, R. (1969). *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Pinho, M. (2012). *Luís Filipe de Abreu e o desenho das notas de escudo emitidas pelo Banco de Portugal*. Dissertação orientada pela Professora Doutora Luísa d'Orey Capucho Arruda, Mestrado em Desenho, Lisboa: FBAUL.
- Pires, M. et al. (1967). *Livro de Leitura da Primeira Classe*. Braga: Livraria Cruz.
- Ramos, A. (2010). *Retrato, o desenho da presença*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Read, H. (1931-1968). *O Significado da Arte*. Lisboa: Livros Pelicano, Editora Ulisseia
- Ribeiro, A. (1989). *Arca de Noé – III Classe*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Rudel, J. (1979). *Technique du Dessin, que sais-je?* Paris: Presses Universitaires de France. Paris:
- Ruzicka, J. & Doré, G. (1974). *Illustrations to Don Quixote*. Londres: Academy Editions.
- Sabino, I. (2013). *Com ou sem tintas: Composição, ainda?* Lisboa: CIEBA-FBAUL.
- Serrão, A. (2013). *Filosofia da Paisagem*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Silva, J. (2016). *Coleção D – Luís Filipe de Abreu, Design Gráfico e ilustração*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, S.A.
- Silva, J. (2011). *Coleção D – Paulo Guilherme, Design Gráfico e de interiores*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, S.A.
- Souriau, É. (1970). *Clefs pour L'Estique*. Paris: Editions Seghers.
- Sousa, R. (1984). *Dourdil*. Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Sousa, R. (1980). *Desenho (área: artes plásticas): T.P.U. 19*. Lisboa: Editorial do Ministério da Educação.

Sousa e Silva, M. (1997). *O Papel Moeda em Portugal, Volume II*. Lisboa: Edição do Banco de Portugal.

Taylor, J. (1964). *Design and Expression in the Visual Arts*. Nova Iorque: Dover Publications, Inc.

Turner, B. (coord.) (2002). *Teoria Social*. Lisboa: Editorial Difel.

Vieira, P. et al. (1968). *Livro de Leitura da Segunda Classe*. Porto: Livraria Editora Figueirinhas.

Wittgenstein, L. (1987). *Anotações Sobre Cores*. Lisboa: Edições 70.

Catálogos

“*Almada por Contar*”, Lisboa: BNP e Babel, (2013). Coord. Ferreira, S. et al.

“*Aula Extra – Antigos Professores das Belas-Artes*”, Lisboa: Universidade de Lisboa de Belas-Artes, (2006). Coord. Pereira, F.

“António Garcia Designer – Zoom in/zoom out” Lisboa, Edição – MUDE - Museu do Design e da Moda. (2010).

“BIG- Bienal de Ilustração de Guimarães” - Catálogo, Edição Arranha-Céus, Lisboa (2017).

“Euro banknote: Design exhibition” – Frankfurt, Germany. European Central Bank. (2003).

“Exposição da XVIII Missão Estética de Férias, na sala de exposições do Secretariado Nacional da Informação, Palácio Foz, Outubro 1955, edições SNI, Lisboa. (1955).

“José Rodrigues Miguéis – 1901-1980” – Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento. (2001).

“Luís Dourdil” Catálogo da Exposição de Pintura e Desenho, Palácio Galveias, Câmara Municipal de Lisboa, 2001.

“Luís Filipe de Abreu, Espontaneidade e rigor” - Fundação Portuguesa das Telecomunicações. Museu das comunicações. (2001).

“Primeira Exposição de Arte Moderna no Barreiro” de 14 a 22 de Abril de 1956, na Sede da Associação Académica do Barreiro. (1956).

“XVIII Missão Estética de Férias - Exposição”, Tip. «A Voz da Figueira», Figueira da Foz. (1955).

Referências de Imprensa

“Avenida da Liberdade - Luís Filipe, Um Mestre” parte integrante do jornal “Diário de Notícias”, 20 de dezembro 2001, por António Valdemar.

“bi”, suplemento integrante da edição nº 701 do jornal Sol, 1 de fevereiro 2020.

“Códice- Revista da Fundação Portuguesa das Telecomunicações” nº8, segundo semestre. (2001).

“Contribuições para uma história da análise da imagem no anúncio publicitário” in Intercom, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, por Ribeiro de Souza, S. e Godinho Santarelli, C., (2008).

“Gráfica 70 – Revista de cultura e técnicas de comunicação visual”, nº1. (1970).

“Mais Artes”, parte integrante do jornal “Diário de Notícias”, Sábado 4 de junho, edição ilustrada caderno por Maria João Caetano. (2016).

“O Almonda”, Semanário Regionalista de Torres Novas, nº 5299, 12 de junho de 2020

“Vida”, parte integrante do jornal “o Independente” de 11 de junho, por Luísa Jacobetty. (1993).

Webgrafia

<https://www.dn.pt/artes/luis-filipe-abreu-desenha-os-selos-pequenos--e-os-grandes-murais-5209013.html>

<https://www.publico.pt/2012/07/15/jornal/cafe-puro-24856386>

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**DESENHO INTEGRADO E DESENHO
AUTÓNOMO NA OBRA DE
LUÍS FILIPE DE ABREU**

ANEXOS

Filipe Manuel Ribeiro de Abreu

Doutoramento em Belas-Artes

Especialidade de Desenho

Tese orientada pelo Professor Doutor António Pedro Marques,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-artes,
na especialidade de Desenho

2022

Anexo I

Dados biográficos e Currículo

Luís Filipe de Abreu nasceu em Torres Novas, na Freguesia de São Pedro, a dezassete de julho de 1935, filho de José de Abreu Lopes e de Joana da Conceição Marques.

No período da sua adolescência poucas eram as possibilidades de contacto com a atividade artística atualizada. O grande apoio e simpatia pela sua dedicação e interesse pelo conhecimento e iniciação artística, no desenho e pintura, deve-o totalmente a seu Pai. Dele recebeu os primeiros ensinamentos e contactos com as artes do desenho, pintura e escultura. Também as gravuras de Gustave Doré, do D. Quixote, eram muito apreciadas em livros que o seu pai possuía na sua pequena biblioteca.



Retrato de Luís Filipe de Abreu
José de Abreu Lopes,
óleo s/ tela, 17x15 cm, 1940.

Nesta época, a banda desenhada com temáticas medievais, publicada no jornal “O Mosquito”, da autoria de Eduardo Teixeira Coelho, era apreciada por Luís Filipe de Abreu, pela mestria do desenho historicista. Ainda muito jovem, com cerca de doze anos, começou a interessar-se, não por filatelia, mas pela estética do selo e por todo o tipo de gravuras e imagens que parcamente eram publicadas nos escassos meios da época. Assim,

os selos, a que reconhece “grande beleza plástica”, da autoria de Jaime Martins Barata, Cotinelli Telmo, Roque Gameiro, Almada Negreiros, Cândido Costa Pinto e José Pedro Roque Martins Barata e alguns outros, contribuíram para uma tomada de consciência do gosto por essa atividade, que, só passados muitos anos, iria ter oportunidade de experimentar.

Com a frequência habitual da Biblioteca Municipal de Torres Novas, tomou contacto com livros de arte, mas também com publicações como a revista “Panorama”, associada aos serviços de propaganda do governo português, contendo uma diversificada promoção das obras artísticas públicas de autores da modernidade, como Almada, Dórdio, Eloy, Franco, e outras como a revista francesa “Illustration”, que continha referências, por exemplo, sobre o Salão de Paris, onde pôde apreciar pinturas que se tornavam grande novidade, como os nus de Matisse, que lhe terão causado grande impacto à data.

Após conclusão do liceu em Torres Novas, ingressou na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, em 1952. Teve como professores, entre outros, o Escultor Leopoldo de Almeida e o Pintor Varela Aldemira. Terminou o curso, defendeu a tese e foi diplomado com a classificação de 20 valores, a 13 de novembro de 1958. Na Faculdade de Letras de Lisboa complementou a formação académica com o Curso de Ciências Pedagógicas, onde teve, como um dos professores, o Doutor Delfim Santos.

Foi distinguido pela Academia Nacional de Belas Artes, por quatro vezes, ainda enquanto estudante, e, por duas vezes, já em 2002 e 2003: XVIII Missão Estética de Férias, 1955 (Figueira da Foz); Prémio Ferreira Chaves²⁰⁴, 1957, com a classificação de 19 valores; Prémio Lupi²⁰⁵, 1957, com a classificação de 19 valores; Prémio Anúnciação²⁰⁶, 1958; Prémio Gustavo Cordeiro Ramos, 2002 (Acta ANBA nº 954, de 5 de março de 2002) ; Prémio Aquisição, 2003 (Acta ANBA nº 975, de 8 de abril de 2003).

Foi eleito membro titular da Academia Nacional de Belas Artes, em 1992, por unanimidade cargo que mantém até à presente data.

²⁰⁴ Este prémio anual com a finalidade de premiar os alunos de pintura da Academia das Belas-Artes que se distinguiam pelos seus esboços. In <https://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4612190> .

²⁰⁵ Este prémio anual com a finalidade de premiar os alunos de pintura da Academia das Belas-Artes que se distinguiam com pintura de modelo nu de figura inteira. In <https://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4612190> .

²⁰⁶ Este prémio anual com a finalidade de premiar os alunos de pintura da Academia das Belas-artes que se distinguiam pelos seus quadros animalistas. In <https://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=4612190> .

Em 2017 foi distinguido com o Prémio Carreira na 1ª Bienal de Ilustração de Guimarães, BIG.

Após breve passagem como docente do ensino Secundário, com a conclusão dos estudos académicos, foi convidado para exercer funções de Assistente na ESBAL, ainda em 1958. Após concurso público, torna-se professor Agregado da ESBAL, em 1964. Foi regente de várias disciplinas do currículo da Licenciatura em Pintura como Iniciação à Pintura, Tecnologia de Pintura, Pintura do Natural, Pintura Decorativa, Estudos Complementares e de Pintura, Estudos Complementares de Composição de Pintura, Tecnologia de Pintura Especialização e História da Pintura²⁰⁷.

Paralelamente à atividade de docente, e atividade profissional de atelier, desenvolveu, autodidaticamente, estudos aprofundados dos assuntos referentes às artes visuais nos múltiplos aspetos: científicos (históricos, estéticos, psicológicos e pedagógicos) e técnicos (teóricos e práticos). Em 1967, interrompeu a carreira docente até novo concurso, por não ter aceite a proposta de contrato como 1º Assistente. Mais tarde, em novo concurso, foi aprovada a sua titularidade como Professor Efetivo do 5º Grupo²⁰⁸. A partir deste segundo momento dedicou-se, fundamentalmente, às disciplinas de Iniciação à Pintura e Tecnologia da Pintura, *ciente da importância destas matérias relativamente a uma massa discente impreparada por defeito da formação anterior*²⁰⁹.

Em 1993, com a integração da ESBAL na Universidade de Lisboa, transitou para a categoria de Professor Catedrático. Como presidente do Conselho Científico da ESBAL, teve parte muito ativa nos trabalhos preparatórios para a referida integração na Universidade de Lisboa, nisso se incluindo estudos e propostas de planos curriculares do ensino artístico. Como professor fez parte de numerosos júris para atribuição do grau de Doutor e equivalências de graus académicos. Aposentou-se em 1998, após trinta e nove anos de serviço docente, continuando, todavia, a prestar serviço em júris universitários. Foi convidado para lecionar disciplinas de Ilustração, nos cursos de mestrado em Desenho, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Paralelamente ao seu percurso académico, a obra artística que desenvolveu tem representação em várias coleções privadas em Portugal e no Estrangeiro. Desde o início

²⁰⁷ Extraído de documento privado de Luís Filipe de Abreu: *Dados de Curriculum*, s/d.

²⁰⁸ Idem

²⁰⁹ Idem

da carreira profissional, ainda antes de terminado o Curso de Pintura, principalmente a partir de 1955, colaborou com alguns dos mais notáveis artistas e projetistas em atividade. De entre eles, são de referir os Pintores Roberto de Araújo, Bernardo Marques, Tomás de Mello (Tom), Daciano Costa, Manuel Lapa, os Arquitetos António Sena da Silva, Carlos Manuel Ramos e os designers António Garcia, Manuel Rodrigues, Paulo Guilherme D'Eça-Leal, entre outros.

A obra de Luís Filipe de Abreu é transversal às várias influências estilísticas e culturais que absorveu e que se traduziram nos seus trabalhos. A pintura integrada em espaços arquitetónicos²¹⁰, o vitral²¹¹, a cerâmica²¹² sob a forma de painéis de azulejos, e a tapeçaria²¹³, ocupam lugar importante na sua carreira. Também a não menos relevante pintura de cavalete, em que aborda diferentes temas e géneros, desde o retrato, figura humana, paisagem, mitologias históricas e religiosas, usando técnicas a óleo, acrílico, têmpera e aguarela.

Desde sempre tem aplicado a sua atividade num campo alargado de disciplinas artísticas. Na cenografia criou cenários e figurinos para teatro, ópera e bailado²¹⁴; na medalhística com mais de cento e vinte exemplares, para edições privadas e para a Sociedade Portuguesa de Moedas, através das Coleções PHILAE; no design gráfico desenvolveu um vasto trabalho onde se incluem a conceção de edições especiais de livros, publicações várias e a criação de logótipos e símbolos gráficos; no desenho filatélico criou cerca de cento e cinquenta selos ao longo de mais de trinta anos, tendo sido premiado diversas vezes; no desenho fiduciário, disciplina de grande especialização técnica, conceptualizou

²¹⁰ Murais realizados a têmpera de ovo, de caseína, encáustica, etc: Hotéis Ritz, Fénix, Mundial, em Lisboa; Alvor-Praia, Delfim no Algarve; pacote Infante D. Henrique; Edifício Telecomunicações, Funchal; Banco Fonsecas & Burnay em Lisboa e Fundão;

²¹¹ Academia Militar, Lisboa; Hospital Regional de Portalegre; Museu da Fundação Medeiros e Almeida, Lisboa; Hotel Eden, Estoril.

²¹² Hospital Regional de Portalegre; Quinta das Flores, Cascais; Edifício das Telecomunicações, Funchal; Caixa Geral de Depósitos, Cova da Piedade; Praça 5 de Outubro, Torres Novas; Metro de Lisboa, Estação Saldanha (fin. maio 1997) Metro de Lisboa, nova Estação Saldanha I (fin. em agosto de 2009, versão renovada da quase totalidade).

²¹³ Hotéis Alvor-Praia, Alvor; Casino de Lisboa; Madeira Palácio, Funchal; Capitol, Lisboa; Altis, Lisboa; Delfim, Alvor; Companhia de Diamantes de Angola; Banco Pinto & Sotto Mayor no Porto; Tribunal Militar de Elvas; Dan Cake Portugal, CTT e Banco de Portugal;

²¹⁴ Teatro Universitário, Teatro Nacional D. Maria; Teatro Nacional S. Carlos (ópera); Companhia Nacional de Bailado, (Teatros Nacional S. Carlos, Teatro S. Luiz e Teatro da Trindade).

duas séries de notas para o Banco de Portugal²¹⁵ e foi ainda convidado, pelo Fundo Monetário Europeu²¹⁶, a participar no concurso para o desenho das notas de Euro. Nessa circunstância foi dos poucos participantes a apresentar duas séries de notas (catorze) totalmente concebidas para o referido concurso, em que a maioria dos concorrentes era proveniente de ateliers de design, com equipas especializadas, tratando-se, no caso dele, de um artista independente. Em 2016, foi convidado pela Casa da Moeda, tendo realizado o cunho para uma moeda de dois euros corrente comemorativa do escritor Raul Brandão. Após esta experiência voltou a ser convidado para realizar outro cunho, uma moeda de dois euros corrente comemorativa, alusiva a Fernão de Magalhães. Ainda a propósito deste campo da numismática, concebeu, para a Casa da Moeda, quatro moedas comemorativas da viagem de circum-navegação de Fernão de Magalhães, incluindo os respetivos anversos e reversos, evocando quatro momentos da epopeia. Do seu extenso currículo profissional destaca-se a ilustração literária com uma obra muito vasta no domínio editorial²¹⁷ (livros, revistas e jornais) e igualmente aplicada em publicidade de prestígio ou comercial, em exposições, em Portugal e no estrangeiro.

Tem desempenhado funções como consultor artístico e técnico no domínio das artes visuais e design, junto de entidades públicas, privadas e organismos do Estado. Integrou muitos júris de concursos públicos e privados para atribuição de prémios, quer a título pessoal, quer por nomeação oficial ou em representação da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e da Academia Nacional de Belas-Artes.

Na Reitoria da Universidade de Lisboa apresentou, no âmbito das comemorações dos Descobrimentos dos Portugueses, uma comunicação sobre “A Pintura Portuguesa na Época dos Descobrimentos”. Por convite dos CTT colaborou diversas vezes em colóquios e sessões públicas, versando temas de desenho de selos. Fez parte, por convite, da Comissão de consultores da Revista "Gráfica 70", dirigida por Licínio de Melo, em conjunto com os Arquitetos Conceição Silva e João Abel Manta, Dr. Fernando Guedes e

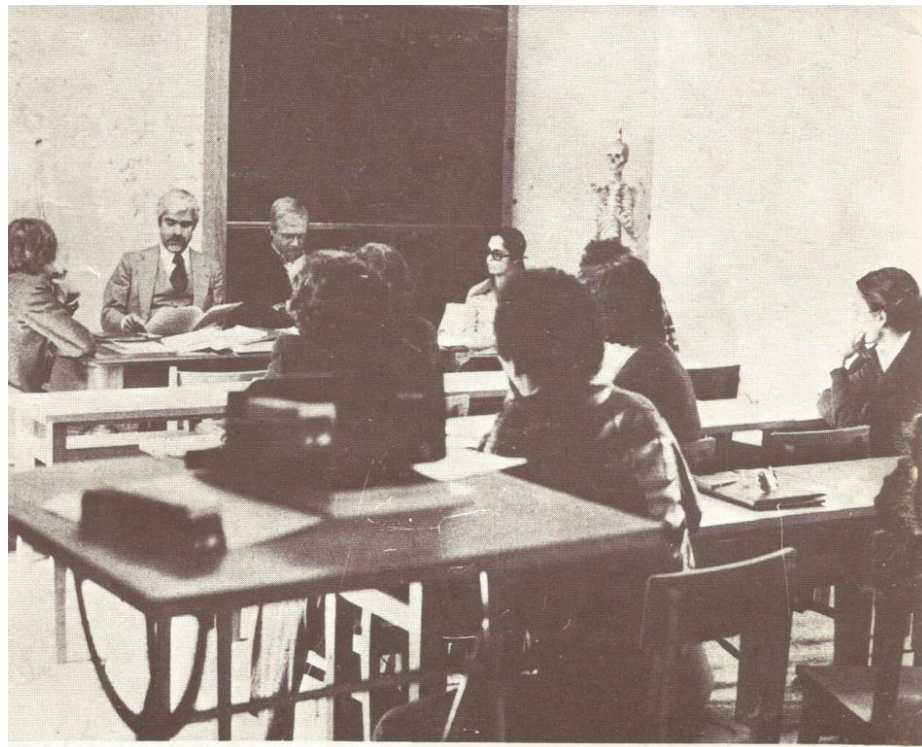
²¹⁵ Primeira série alusiva a personalidades portuguesas composta por seis notas e segunda série referente aos navegadores e descobridores portugueses composta por cinco notas.

²¹⁶ Atual Banco Central Europeu

²¹⁷ Principais editores: Est.Cor, Livr. Bertrand, Livr. Sá da Costa, Círculo de Leitores, Edit. Inquérito, Ministério da Educação, Ministério da Economia, vários empresariais, jornais Diário Popular, Diário de Lisboa, Jornal Ilustrado, etc; Setúbal junho de 2016 Exposição retrospectiva de Ilustração;

o designer Sebastião Rodrigues. Presidiu, por convite, a uma sessão ("Creativity on the 1970's") integrada nos "The 1st International Advertising Seminars". Membro da Comissão Executiva e autor da imagem gráfica das "Primeiras Jornadas Luso-Brasileiras do Património", promovidas pelo Departamento de Arquitetura da ESBAL, em 1984. Fez parte, por convite, da Comissão de Honra da Companhia de Bailado "Verde Gaio", da Secretaria de Estado da Cultura (dezembro de 1992). Participou nos cursos de Técnicos de Restauro (formação artística), em Angra do Heroísmo, nos Açores.

Desde sempre, a sua dedicação ao estudo e o interesse multidisciplinar foram estimulantes para o gosto por estéticas várias, pelo seu valor intrínseco e por grande interesse pela História da Arte. Persistência destas referências a formas históricas características, desde a Antiguidade, ao século XX, podem estabelecer relação direta com algumas peças de Luís Filipe de Abreu.



Luís Filipe de Abreu na ESBAL, Ca. 1980.

Anexo II (Imagens)

Luís Filipe de Abreu - Filatelia



1967 - Estaleiro Naval de Lisboa x4



1968 - OMS x3



1971 - Protecção à Natureza x4



1972 - XX Olimpíada Munique x6



1973 - Pela Criança x3



1974 - UPU x6



1975 - 1º aniversário 25 Abril x3



1975 - 30º aniversário da ONU x3



1977 - Recursos Florestais x4



1979 - UNESCO x2



1980 - Madeira icons x6



1981 - Madeira CEPT(Bailinho)



1981 - Flores Regionais Madeira I x4



1982 - Flores Regionais Madeira II x4



1982 - Centenário Marquês de Pombal 1



1983 - Flores Regionais Madeira III x4



1984 - Gil Eanes passa o Bojador 1



1984 - D. Pedro Imperador do Brasil 1



1985 - 600 anos da Batalha de Aljubarrota 1



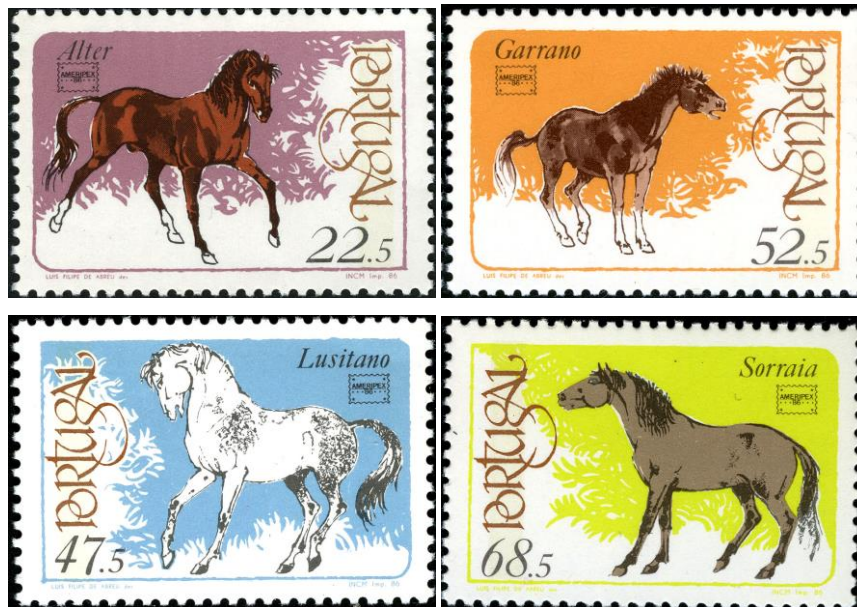
1985 - 5º Centenário da Fundação Hospital Caldas da Rainha



1985 500 anos da Primeira Carta de Marear Reinel



1986 - 150 Anos da Academia de Belas-Artes Lisboa; - 150 Anos da Academia Portuense de Belas-Artes



1986 - Cavalos de Raças Portuguesas x4



1986 - Diogo Cão.



1987 - Fundação do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro



1987 e 1988 - 500 anos da Viagem de Bartolomeu Dias 2x2



1987 - 300 Anos do Papel Moeda em Portugal



1988 - 5º Centenário da Viagem de Vasco da Gama



1989 - Flores Silvestres x4



1990 - Navegadores Base I x4



1991 - Navegadores Base II x4



1992 - Navegadores Base III x4



1992 - Centenário Campo Pequeno x4



1993 Navegadores Base IV x4

1993 - 200 Anos do Teatro Nacional de São Carlos x4



Mozart



Verdi



Rossini



Wagner



1994 Navegadores base V x4



1994 Europa Portugal 1



1994 Europa Açores



1994 Europa Madeira 1



1995 - Centenário de São João de Deus



1995 - Natal 95



1996 - 150 Anos do Banco de Portugal



1998 - Festas Populares x3



1998 - Centenário do Nascimento Ferreira de Castro



1999 - 750 Anos da Conquista do Algarve



2000 - 500 Anos da descoberta do Brasil x4



2000 - Olimpíadas de Sidney, Atletismo



2000 - Olimpíadas de Sidney, Esgrima



2000 - Olimpíadas de Sidney, Hipismo



2000 - Olimpíadas de Sidney, Saltos para Água



2000 - Olimpíadas de Sidney, Vela



2000 Olimpíadas de Sidney, Voleibol



2000 - 100 da Morte de Eça de Queiroz



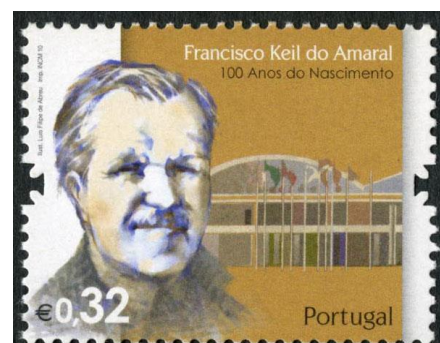
2010 - 600 Anos do Nascimento de Azurara



2010 - 200 Anos do Nascimento Alexandre Herculano 1



2010 - 500 Anos do Nascimento de Fernão Mendes Pinto



2010 - 100 Anos do Nascimento Arq. Francisco Keil do Ama

Notas de Escudo do Banco de Portugal - 1ª Série



100 Escudos, nota evocativa de Fernando Pessoa, frente e verso, em circulação entre 1987 - 1992.



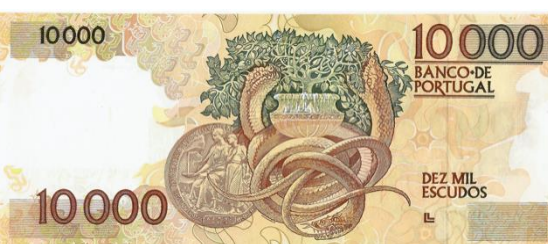
500 Escudos, nota evocativa de Mouzinho da Silveira, frente e verso, em circulação entre 1988 - 1997.



1000 Escudos, nota evocativa de Teófilo Braga, frente e verso, em circulação entre 1988 - 1996.



5000 Escudos, nota evocativa de Antero de Quental, frente e verso, em circulação entre 1989 - 1996.

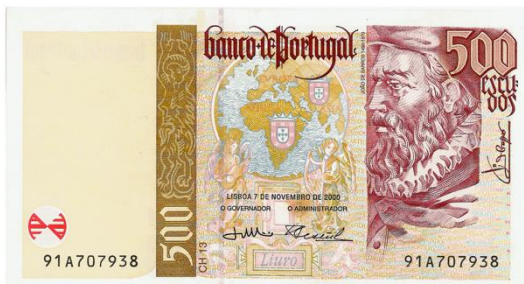


10000 Escudos, nota evocativa de Fernando Pessoa, frente e verso, em circulação entre 1989 - 1996.



2000 Escudos, nota evocativa de Bartolomeu Dias, frente e verso, em circulação entre 1991 - 1998. Edição Comemorativa.

Notas de Escudo do Banco de Portugal - 2ª Série



500 Escudos, nota evocativa de João de Barros, frente e verso, em circulação entre 1997 - 2002.



1000 Escudos, nota evocativa de Pedro Álvares Cabral, frente e verso, em circulação entre 1996 - 2002.



2000 Escudos, nota evocativa de Bartolomeu Dias, frente e verso, em circulação entre 1995 - 2002.



5000 Escudos, nota evocativa de Vasco da Gama, frente e verso, em circulação entre 1995 - 2002.



10000 Escudos, nota evocativa de Infante Dom Henrique, frente e verso, em circulação entre 1996 - 2002.

Notas de Euro para o Concurso do Banco Central Europeu - Série Ages and Styles of Europe



5 Euros, nota série *Ages and Styles of Europe*, alusiva à Época Clássica, maquete desenho digital; frente e verso.



10 Euros, nota série *Ages and Styles of Europe*, alusiva à Época Medieval, maquete desenho digital; frente e verso.



20 Euros, nota série *Ages and Styles of Europe*, alusiva à Época Gótica, maquete desenho digital; frente e verso.



50 Euros, nota série *Ages and Styles of Europe*, alusiva à Época Renascentista, maquete desenho digital; frente e verso.



100 Euros, nota série *Ages and Styles of Europe*, alusiva à Época Barroca, maquete desenho digital; frente e verso.



200 Euros, nota série *Ages and Styles of Europe*, alusiva à Época Moderna, maquete desenho digital; frente e verso.



500 Euros, nota série *Ages and Styles of Europe*, alusiva à Época Contemporânea, maquete desenho digital; frente e verso.

Notas de Euro para o Concurso do Banco Central Europeu - Série Abstract/Modern



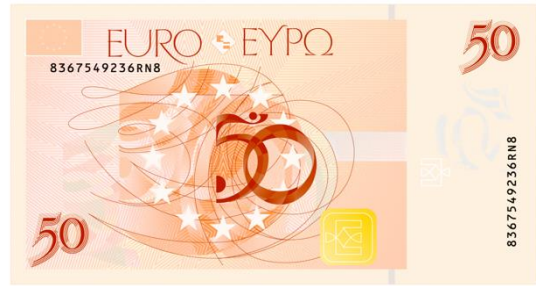
5 Euros, nota série *Abstract/Modern*, maquete desenho digital; frente e verso.



10 Euros, série *Abstract/Modern*, maquete desenho digital; frente e verso.



20 Euros, nota série *Abstract/Modern*, maquete desenho digital; frente e verso.



50 Euros, nota série *Abstract/Modern*, maquete desenho digital; frente e verso.



100 Euros, nota série *Abstract/Modern*, maquete desenho digital; frente e verso.



200 Euros, nota série *Abstract/Modern*, maquete desenho digital; frente e verso.



500 Euros, nota série *Abstract/Modern*, maquete desenho digital; frente e verso.

Anexo II (Textos originais)

Texto I – Professor Rocha de Sousa

Texto do Professor Rocha de Sousa a propósito do lançamento do Livro Coleção D
– Luís Filipe de Abreu, Design Gráfico e ilustração, em 2016.

LUIS FILIPE DE ABREU

Por estranho que pareça, é mais difícil apresentar uma obra que corresponda, na sua excelência, gerada pelas capacidades de um colega e amigo, a quem admiramos os trabalhos e o cunho integrante da nossa partilha de bem estar na proximidade, entre respeito e verdade conspirada, do que falar de outro tipo de obra, ainda que no mesmo campo, e não aderimos ao valor dos seus impulsos criativos, ao facilitismo desse diferente sucesso ou a mão premente e demorada no nosso ombro.

Curiosamente, e por razões de idade, conhecia mal o prof. Luís Filipe de Abreu quando entrei, como docente, na Escola Superior de Belas Artes. Embora lhe soubesse o porte, as provas que prestara para professor Efetivo de Pintura, a palavra medida, o saber inovante. Mal percebi que era ele, um dia, a pessoa que afluíra, no vão da minha nova sala, passando. E lembrei-me, de súbito que se ele estava na Escola, teria então vencido, pela sua verdade, pelo seu saber, pela qualidade do seu discurso plástico, o concurso que lhe haviam, dantes, tapado da luz. E essa ocultação acontecera quando eu estava de partida para Luanda, nas primeiras horas da descolonização.

Vira pois as provas, memória profunda da parte prática, obra de um modo de formar verdadeiramente específico, espaço campestre, o dessa peça inefável, o novelo dos seres, o capricho sedoso das plantas, aquecido, em tons de amarelo que faziam desejar a dança aos personagens ou esperar pela merenda com o contraste da melancia em baixo, frugal mas fresco entre aquele frio-quente que nunca mais se esquece.

Eis o que queria dizer. Estes encontros são para ficar, porque o ver e o receber tendem a completar-se no espaço, como acontecia comigo perante o verdadeiro painel de Dourdil no Império: ali ficava perto de uma hora a olhar para a peça, o mesmo que sentia no seu atelier, entre figuras surdas, mortais, mas impossivelmente vivas em qualquer parede, após a partida de quem tanto admirei.

Luís Filipe tem, neste livro, mais conjuntos de peças que me obrigam a reiterar o pouco que fui dizendo atrás: as damas em cada salão de outros tempos, e também as faixas dos desenhos a preto e branco, antecipação dos filmes de Hollywood, a postura dos homens, os carros puxados a gasolina ou a cavalos, o olhar das mulheres, as sombras e os encontros, aqueles chapéus, aquela linha impossível que decide a copa do chapéu, o bico da bota brilhando, o fio imortal tornando o chapéu mais certo do que no alinhamento das óticas. Obrigado por tudo. Não sei onde encontrar coisas destas no cerco do mundo.

Texto II - Documentos de Forma Visual e Composição

Documentos fornecidos por Luís Filipe de Abreu aos seus alunos, na disciplina de Forma Visual e Composição nos anos 70/80 (Fac-símile)

CADEIRA DE FORMA VISUAL

Prof. Luís Filipe de Abreu

1. ESTUDOS DE COMPOSIÇÃO E FORMA VISUAL

1. SITUAÇÃO DA OBRA DE ARTE NO CONTEXTO DA RELAÇÃO AUTOR ESPECTADOR

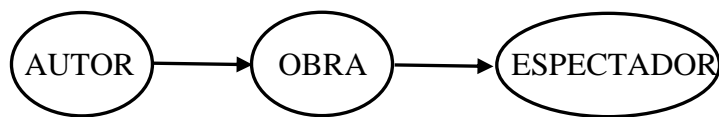
A OBRA não é um fim em si mesma.

É um meio de experiência e de transmissão dessa experiência.

A criação artística faz parte integrante da experiência espacial do Homem (isto é, da sua experiência de vida no universo que habita).

A obra de arte é assim simultaneamente laboratório de uma investigação e linguagem a comunicar (tornar comum) essa investigação.

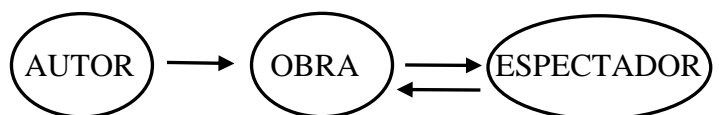
1.



O espectador apropria-se da experiência quando recebe a mensagem (e a assimila).

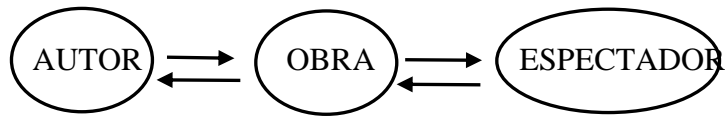
1.2. O espectador torna-se CO-EXPERIMENTADOR ao participar (de modo indireto) na criação.

2.



1.3. O autor é também espectador da sua própria criação e da alheia. (duma maneira geral, como ser social plasmável pelo meio em que vive, é espectador da criação artística produzida nesse meio).

3.



1.4. À vista da reciprocidade do fluxo criador o modelo de comunicação simples 1 resulta impróprio. Só refere a relação unilateral entre pessoas num determinado lugar e momento.

1.5. Considerando o fenómeno da comunicação artística num âmbito generalizado e lato (na ação alargada no espaço e continua no tempo) devemos admitir que:

- O Autor-criador é também espectador na medida em que é fruidor de criação estranha.

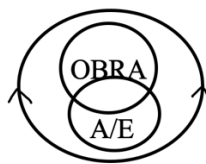
- O espectador é criador (como integrante que é de um ser coletivo que é criador: o Homem).

Daí se concluir a identificação provisória entre: AUTOR e ESPECTADOR

$$A ===== E$$

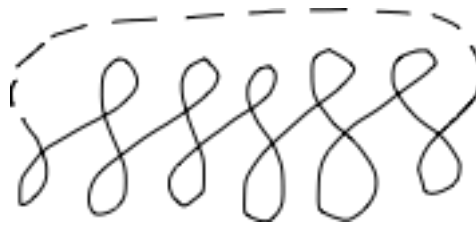
1.6. A obra de arte é, pois, EXPERIÊNCIA PARTICIPADA, é criação e RE - CRIAÇÃO.

1.7. Partindo deste pressuposto (embora a coincidência de posição A/E não confunda atitudes distintas de criação e leitura), podemos conceber um outro modelo de comunicação.



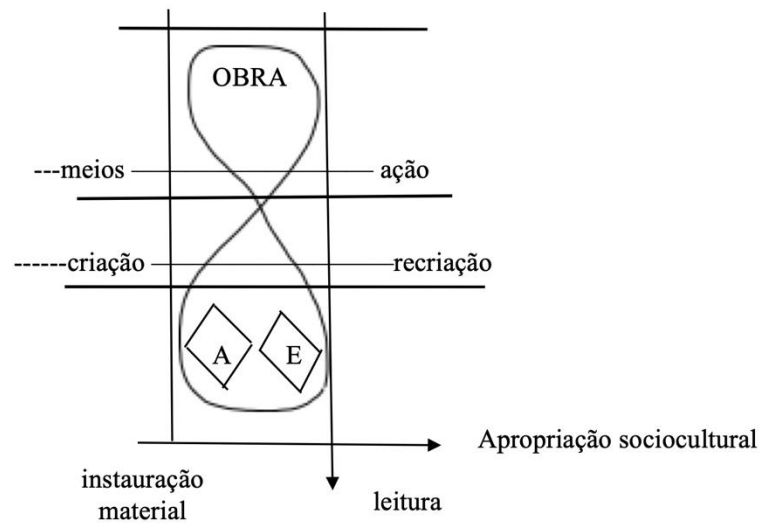
1.8. O circuito não é finito, nem sequer é reversível em termos exatos e rigorosos. Daí, somos levados a um modelo em que esse circuito é contínuo.

1.9. Por outro lado, temos de considerar que o efeito da experiência não é imediatamente assimilado na sua totalidade pelo espectador, bem como a reflexa participação deste não produz efeitos imediatos no autor.

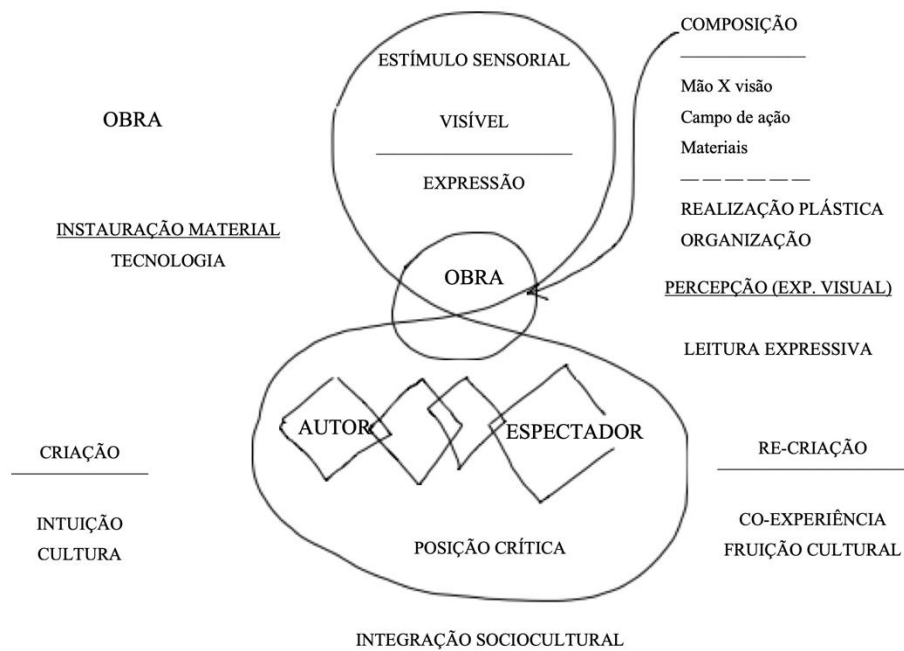


1.9. E esses efeitos recíprocos pressupõem uma “zona” em que as participações caldeiam através de uma apropriação sociocultural.

Transformação do material em dado expressivo



1.10. Transformação do material em dado expressivo.



2. OBRA DE ARTE, PROBLEMA PLÁSTICO, PROBLEMA TÉCNICO

TÓPICOS PARA UM PERCURSO DE APROXIMAÇÃO AO PROBLEMA PLÁSTICO

O HOMEM

O homem na sua experiência vivencial labora e cria. O artista, integrante de uma pessoa coletiva (Homem) é o criador por excelência.

TRABALHO. OBRA

No trabalho, o homem instaura historicamente a sua qualidade de homem.

A Obra é o produto do trabalho humano portadora dessa qualidade humana: através do trabalho criador o homem transforma matéria, deixando nela presença do seu espírito, a expressão do SER.

AUTONOMIA DA OBRA

A obra, levando impressa a marca humana, prevalece independente de quem a criou e dos seus objetivos imediatos que possam ter ocasionado a sua criação: Eugène Delacroix: "A OBRA VALE MAIS QUE O HOMEM."

Etienne Souriau: a obra de arte é "ORGANISMO PROVIDO DE AUTONOMIA" "CONSTITUI UM UNIVERSO" "TEM ESTRUTURA CÓSMICA"

COMPORTAMENTO DO ARTISTA

O objetivo do artista é CRIAR antes de mais. Fá-lo sem preocupação imediata de compreensão por parte do observador.

A "Emoção criadora" (A. Lhote) transporta o artista e obriga-o a ultrapassar condicionalismos do meio.

E. Souriau: "A IMPRESSÃO DE TRANSCENDÊNCIA da obra é consequente de "PERFEITA CONSECUÇÃO DA ARTE E DAS SUAS FUNÇÕES."

A. Lhote: "O QUE CONTA É O MODO COMO SE PINTA"

PROBLEMÁTICA TÉCNICA

O objeto artístico é produto de laboração em que materiais, meios naturais e mecânicos (extensão do organismo natural), vocação, esforço profissional e conhecimento se congregam e confluem num problema técnico.

TÉCNICA é processo de resolução do trabalho do atelier. Sendo produto da inteligência do homem, a própria técnica é criação, e faz parte da obra. Não há técnica se não houver problema. Técnica é a estratégia planejada e também a ação de resolução do problema.

Focillon: “A TÉCNICA É UMA INVENÇÃO PERPÉTUA”

PROBLEMÁTICA PLÁSTICA E ESTÉTICA

Da resolução técnica do objeto artístico (o qual tem como suporte e meio o material de instauração) revelam duas linhas de problemas, só em teoria dissociáveis:

- Plásticos, que dizem respeito à realização.
- Estéticos que dizem respeito à percepção.

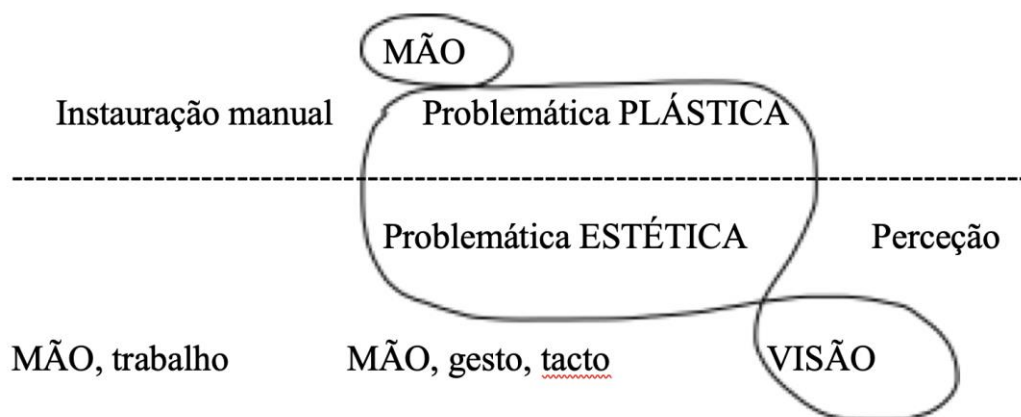
A ação do artista exerce-se a partir da instauração material (de Estado) transformando o material plástico, congregando as partes no todo, criando relações, aplicando e reinventando técnica.

Verifica-se a existência de “princípios regulares” mais ou menos fixos. (A Lhote: “Invariantes plásticas”). São reflexos de certo tipo de exigências do nosso comportamento psicológico mais ou menos constantes.

3. MÃO VISÃO MATÉRIA

EXPERIÊNCIA DE CONHECIMENTO E AÇÃO

A obra de arte plástica é experiência sensorial transmitida ao espírito por VIA VISUAL, submetendo uma ação TÁCTIL, gestual.



A mão é instrumento executor de criação em relação íntima com a visão (órgão criador). (Os instrumentos e utensílios mecânicos são extensores da mão). Oscar Lopes: “A história da humanidade é a história da mão.” Alain: “a mão através da matéria fala ao espírito” Miguel Ângelo, na Capela Sistina, ilustra a criação do Homem, com o contacto de mãos que transmite o poder demiúrgico de Deus ao Homem.

Exemplos de ação manual registada na obra plástica: Van Gogh, Tapiés, Pollock, Vazarelli, de modos diferentes, são exemplos de ação manual indireta.

3.3 VISÃO

A vista recria o trabalho da mão, revivendo-o. Dubuffet: “O quadro não será olhado passivamente, mas bem revivido na sua elaboração, refeita pelo pensamento.

A visão controla o trabalho da mão durante a criação. Pela educação específica vai-se afastando da visão comum e transformado em visão específica, que atinge a categoria de arte de ver. A visão específica do artista tende a estabelecer relações do tipo plástico,

isto é, suscetíveis de serem transformadas (tornadas em forma) segundo um critério técnico. O pintor relaciona o que é traduzível por tal matéria ou tal instrumento graças à sua “técnica de ver”. A visão específica manifesta-se na obra, na medida em que o artista “impõe” a sua visão ao mundo.

VISÃO ESPECÍFICA

Funciona na criação da obra, a dois níveis: níveis de visão geral e de. Visão circunstancial. E isso passa-se em relação ao mundo exterior como em relação à obra. E assim:

{ ATENÇÃO CONCENTRADA ---- OBSERVAÇÃO
MUNDO EXTERIOR
ATENÇÃO DIFUSA ----- CONTEMPLAÇÃO

{ Visão Global ---- Unidade da Obra
OBRA
Visão Local ----- Pormenor

Cézanne: “a matéria da nossa arte está no que pensam os nossos olhos.”

“O que pensam os nossos olhos”: IDEIA / VISÃO

Por ação dos meios manuais torna-se FORMA, isto é, “a matéria da nossa arte.”

IDEIA está para o ESPÍRITO, como

a FORMA está para o CORPO.

IDEIA --- FORMA

FORMA ---- MATÉRIA

CADEIRA DE COMPOSIÇÃO

Prof. Luís Filipe de Abreu

NOTA SOBRE O SENTIDO DE “COMPOSIÇÃO”

A palavra composição, riquíssima de significado, surge aplicada em variadas aceções nem sempre corretas, mas, sobretudo, muitas vezes limitadas. O seu uso banalizado a propósito da prática artística - dita plástica - faz esquecer algumas vezes o seu sentido mais profundo e mais geral de equivalente de CRIAÇÃO: para o pintor ou escultor, compor é criar.

Significações menos amplas aparecem na linguagem comum quando com composição se pretende dizer apenas arranjo, conjunto, efeito visual de formas, equilíbrio visual ou até entender como um sistema de regras mais ou menos fixas, mais ou menos subtis e ocultas para se produzir eficazmente uma imagem.

Por isso nos convém atentar um pouco no manancial de ideias que o termo suscita, e nas diversas contribuições que as exprimem e que foram avançadas nas aulas anteriores.

Tentar-se-á uma definição do seu conteúdo, suficientemente clara para nortear o trabalho nesta cadeira, suficientemente aberta para nela caber aquilo que se considera importante do nosso ponto de vista de produtores de formas e seus analisadores.

Tomemos alguns exemplos de expressões correntes que utilizam o termo composição em diversos sentidos, como já se referiu:

- texto tipográfico composto;
- transeunte que compõe um itinerário;
- ator que compõe um personagem;
- composição musical;
- pinturas ou esculturas são composições.

Note-se que o enfoque é umas vezes feito do lado do agente - o compositor -, outras do lado do produto dessa ação - a obra, objeto composto, criado. Daqui concluiremos que Composição pode significar a AÇÃO DE COMPOR ou a OBRA composta, realizada.

Note-se também que apesar da disparidade dos campos em que foi aplicado, estão sempre supostas as ideias seguintes:

- a relação de partes ou elementos;
- a produção de um conjunto;

- o conjunto visa a finalidade.

Nalguns casos diremos que a função de compor visa a finalidade prática e objetiva. No caso das ações compositivas no campo artístico a função final será antes a de comunicar: COMPOR VISA COMUNICAR.

Notemos por fim que nem sempre é fácil, nem será conveniente, dissociar totalmente as ideias de “compor” e “obra composta”, se bem que aqui cumpra considerar preponderantemente a primeira.

1. OBRA DE ARTE: CONSEQUENTE DE COMPOSIÇÃO

Não é aqui lugar para fazer a profunda discussão da significação da Arte e suas funções. Como aproximação recorramos apenas a D’Arcy Hayman²¹⁸ que, a propósito de funções da Arte nos diz serem elas:

- descoberta;
- aprofundamento;
- meio de expressão;
- testemunho;
- meio de comunicação;
- instrumento de reforma;
- enriquecimento;
- ordem;
- integração.

Arte, descoberta feita pelo artista, que o descobre e o expressa, ao mesmo tempo que o ajuda a descobrir o universo íntimo e exterior. A arte descobre, conduz e afirma experiências de vida. Aprofundamento porque exige do homem a sua adesão e empenhamento profundos. Daí a sua importância na educação. A missão da arte é “inflamar e intensificar” a adesão, o laço afetivo entre o homem e a natureza e os outros. É jogo, e este é expressão da realidade íntima. Testemunho histórico, testemunho de grande tradição popular, traço da experiência pessoal ou coletiva. Interpretação da experiência humana, diagnóstico, definição e análise da condição humana. Constantemente reformulando os valores humanos, constantemente recriando, em permanente insatisfação perante o já alcançado, é instrumento de reforma que procura sempre melhoramento. Arte é também aquisição em termos de património, mas sobretudo

²¹⁸ Les Arts et la vie (Unesco)

em termos de espírito. Representa um esforço de ordenação a partir do caos original. Esforço de relação coerente. Estímulo para a faculdade de coordenação lógica e coerente. Exercício da capacidade de relação harmoniosa com o meio e os outros. Tentativa de harmonização de contrários, de conciliação de opostos (organização que é contrário de alienação). Obra de arte é, finalmente, meio de comunicação, para além das possibilidades da linguagem oral de transmissão.

A obra de arte é ao mesmo tempo sinal de luta contra a natureza e esforço de conciliação com ela, visto que, por um lado é testemunho de uma atitude de rebeldia e desafio à natureza, de insubmissão em tentativa de superação das condições e obstáculos naturais, e por outro lado, descobrindo, aprofundando, interpretando e integrando, representa um esforço de harmonização com o universo. Concluimos que a obra de arte ao mesmo tempo que é laboratório de uma experiência vivencial é meio de comunicação dessa experiência.

2. COMPOSIÇÃO: EXPERIÊNCIA E COMUNICAÇÃO

O reconhecimento de que a obra de arte é meio de comunicação pressupõe a existência de um circuito de comunicação: um EU, autor, um TU, espectador, e um ELE, objeto ou obra de criação.

O autor realiza na obra uma certa experiência. O espectador é, por simpatia envolvido nela.

Considere-se desde logo que a obra não é meramente um intermediário passivo entre o autor e o espectador. Uma vez realizada, a obra distancia-se do seu autor e constitui-se ela própria, agente autónomo da experiência. Conclui-se daqui que a comunicação que a obra realiza é independente do autor e dos seus condicionamentos circunstanciais que lhe deram origem. O mesmo é dizer que o conteúdo de obra tem que ser entendido como algo que está para além dos fatores circunstanciais e que permanece na própria estrutura da forma. Acrescente-se ainda que, se a obra de arte “comunica para além das possibilidades da transmissão oral” deveremos procurar definir como dado fundamental de comunicação aquilo que, residindo na estrutura específica é insuscetível de ser “dito” por outra forma de expressão, sequer por outra obra congénere.

A título de ilustração poderemos supor dois quadros representando exatamente o mesmo assunto feitos por duas pessoas diferentes. Serão duas obras distintas onde iremos encontrar afora as aproximações possíveis, uma varável estrutural que é a funda razão de ser de cada uma que como tal se nos comunica.

A propósito citem-se:

Eduardo Prado Coelho: “diz-se por uma forma de expressão aquilo que não pode ser dito de nenhuma outra.” (cit. de cor, aprox.)

João de Freitas Branco: “o significado da obra, reside, ou consiste na sua própria estrutura”.

Paul Cezanne: “a matéria da nossa arte está no que pensam os nossos olhos”

Inferimos daqui que para além de tudo o que a obra de arte pode exprimir e que pode ser descrito ou referido por outras linguagens ficará sempre por dizer alguma coisa de profundamente importante que só a leitura das suas estruturas específicas poderá revelar ao espectador.

O interesse particular na referência a este aspeto da comunicação artística, justifica-se naturalmente com a focagem da nossa atenção essencialmente na problemática da sua estruturação, com o inconveniente vício do discurso oral-literário que nos estigmatiza e que convém arredar.

Se a obra plástica é capaz de motivar o espectador para uma experiência vivencial, se o motor desse envolvimento reside na estrutura da obra e se nessa relação íntima com a estrutura se cumpre a função de comunicação, haveremos de aceitar que os aspetos da especificidade de uma linguagem de expressão artística e por outro lado o problema técnico da sua realização merecem investigação atenta.

O problema técnico da composição, que reveste a questão da eficácia da organização de sinais, implica o conhecimento dos meios e a estratégia da ação que o resolve (trabalho de criação).

3. COMPOSIÇÃO: AÇÃO DE REALIZAR

Composição entendida como ação de realizar é, pois, a via pela qual o artista elabora a forma, transformando (por “manuseamento”) um material (“plástico”). A forma plástica assim organizada pelo artista visa obter o dado expressivo com máximo rendimento na comunicação. Esse rendimento traduz-se no jogo tensional que motiva o observador e o envolve na relação com a obra. No âmbito dessa relação (autor - Obra - espectador) se opera a comunicação.

Seria razão de ser do estudo de composição a busca de princípios, leis, cânones permanentes em todas as situações, como garantia de sucesso das realizações dos artistas. Tal, porém, não é viável, porque a criatividade é rebelde à fixação dogmática, sendo

justamente motor de evolução, e, portanto, desafio ao “status” em permanente necessidade de o ultrapassar e transcender.

“O sentido da experiência humana é sempre precário” (Sócrates), na medida em que o Homem ignora o que realmente é e o que realmente deseja. Portanto será improfícuo estabelecer leis definindo trajetórias permanentes e fixas para além do presente conhecido. No momento em que é produzida a obra de arte tem voz profética. Não cabe facilmente num espaço predeterminado. Daí a sua característica de novidade. Todavia podemos apreciar a sua qualidade fora do tempo da sua criação, mesmo que a sua dimensão profética (ou parte dela) se haja perdido. Isso permitirá dizer que, apesar das transformações do pensamento e sentir, certas condições fundamentais das linguagens de expressão artísticas, permanecem, pelo menos em parte mais ou menos fixas e constantes. Sobretudo aquelas que se reconhece serem determinadas por uma “psicologia” que condiciona a sua leitura. Nesses pontos encontraremos alguns fundamentos para princípios técnicos a atender.

A educação dos “gostos” e seus reflexos na sociedade (modas, estilos) não podem, por si só, ser base da determinação das soluções ótimas, as quais têm efetivamente que ir surgindo na prática artística.

4. COMPOSIÇÃO: TÉCNICA CRIATIVA

A obra de arte plástica é consequente de trabalho.

Pelo trabalho, de um modo geral, o Homem manifesta a sua capacidade de criar. O artista, de modo particular faz a afirmação expressa dessa faculdade fazendo trabalho de um certo tipo, o qual merece a designação de obra por ser especialmente qualificado. Esta qualificação consiste em, ao mesmo tempo que domina e harmoniza a matéria, nela deixar a marca do seu espírito, de um modo sensível e profundo.

Dependente de uma instauração material em que a Mão especialmente habilitada coordenada com a visão (englobando condições de uma psicologia e criatividade de um pensamento visual), produzem a forma, a obra é possível graças a um ato técnico sempre renovado, que, por contrário à cristalização dogmática, não põe limites à evolução.

O ato técnico de instaurar a obra plástica envolve conhecimento, habilitação e criatividade, logo uma capacidade experimentada para atuar estrategicamente a partir de dados de que dispõe.

Composição é o termo que anda ligado a esta operação criativa do artista. Técnica é a “estratégia” na resolução do trabalho.

A própria técnica faz parte do trabalho:

René Passeron: “se a técnica é um meio para a obra, mas um meio sobre o qual devem agir as faculdades criadoras do artista, a própria técnica é Obra.”

Eugène Delacroix: “uma técnica é um conjunto de obstáculos que o espírito se impõe, para se desdobrar num ato que os suplanta.”

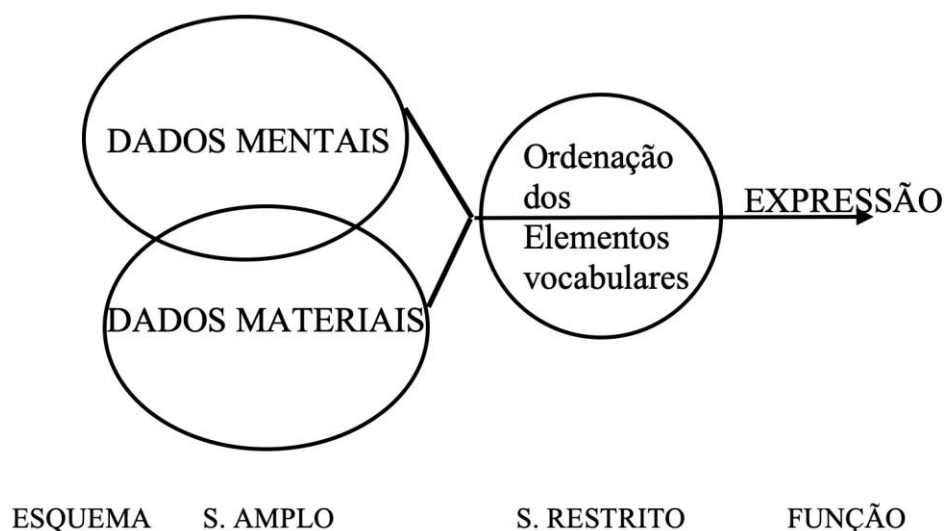
Henri Focillon: “a técnica é uma invenção perpétua.”

5. COMPOSIÇÃO: PROBLEMÁTICA PLÁSTICA E PROBLEMÁTICA ESTÉTICA

A várias aceções de para o termo composição correspondem várias definições correntes, algumas das quais célebres. Todas oscilam entre uma noção restrita de ordenação de elementos vocabulares (formais), da linguagem plástica e a noção mais ampla de composição como resultado de convergência de dados materiais e dados mentais visando o efeito expressivo. Assim: compor - pôr com, em conjunto; conjugar; ou compor - síntese expressiva de matéria e espírito. A primeira destas ideias que ressalta da própria etimologia da palavra corresponde em termos gerais ao que de mais imediato se põe na ação de compor.

Contudo, necessário será acrescentar algo mais à simples ideia de por em conjunto para que se possa entender que compor é operação mais profunda e significante que simples reunião de elementos.

ESQUEMA:



Na elaboração da forma ocorre a confluência de dados mentais e materiais, e nela espírito e matéria, solidários produzem a unidade expressiva.

- Comentando o esquema podemos objetar acerca dos dados mentais que esses o são (mentais) sob forma imediata de materiais. Isto é, no momento de confluírem na operação da obra adquirem forma, corporizam a matéria, só graças a ela tendo existência. Apesar da oposição dialética entre ideia e matéria, essa formalização é condição insuperável.

- Noutro comentário, acerca dos dados materiais, dir-se-á que elas são corporização da ideia (mentais) e, sendo consequentes de técnica criativa, são, portanto, obras do espírito. Estes comentários e objeções apontam para a inextricabilidade entre Ideia e Imagem.

Se considerarmos agora o sentido mais restrito de composição verificaremos que aquilo a que se chama elementos vocabulares outra coisa não são que formas donde revelam imagens informadoras de ideias.

Apercebemo-nos de que o sentido mais restrito e o mais amplo coincidem por deslizamento, e, não sendo contraditórios nem exclusivos constituem a objetivação do mesmo problema a dois níveis diferentes. O mais geral e profundo cobre, engloba e de certo modo define o mais restrito.

6.

COMPOSIÇÃO: UNIDADE, RELAÇÃO, ORDEM

Não podemos esquecer que a composição de uma obra de arte não é apenas a construção de uma boa imagem; bastante mais que isso, trata-se de uma organização significativa, que não podemos reduzir a um mero problema signifiante.

(?): “Mais do que simples produção de imagens, a linguagem plástica é a arte de intervir na sensibilidade (e por consequência no espírito).”

Todavia, sendo pela forma que se opera a comunicação do significado devemos atender cuidadosamente à sua estruturação, procurando indagar das suas funções essenciais.

Já vimos que composição é produção de um todo, por relação de dados selecionados. Visa a integração parcial ou total. Necessariamente estabelece uma ordem.

Qualquer composição é ordenação de estruturas. Uma tentativa de reagir a um conceito de ordem na composição, conduz-nos - absurdamente - à instauração de uma ordem de sinal diverso.

A ordem é a lei que o artista impõe e que corresponde à sua liberdade de opção criativa. A ordem é o princípio que produz uma unidade inteligível. É o princípio estruturador que

se manifesta na obra de modo mais ou menos evidente e sensível, mas não totalmente declarado. Verifica-se na verdade que, sendo esse princípio patente na obra de modo que condiciona a sua leitura e entendimento, ele se nos apresenta latente no complexo sistema das estruturas de modo que a sua enunciação não pode ser imediata e linearmente feita como se se tratasse de uma realidade física e objetiva.

Diz-se por exemplo: “a ordem dórica”, referindo um sistema de proporções que produz uma unidade. Isto é: temos uma noção de unidade antes de mais, que nos é patente, e na qual pressentimos as relações entre as partes proporcionadas, ou seja, organizadas segundo um princípio ordenador determinado, matemático. Ora esta relação matemática não é legível em termos exatos, imediatamente: ela é sentida difusamente pelo nosso sistema perceptivo, pela visão inconsciente.

Pelo que antes se disse, já se fica a perceber que o termo Ordem tem um significado geral que abrange vários sentidos específicos. Outros exemplos poderiam juntar-se, muitos claros como um soneto, uma sonata clássica, ou, de novo no campo plástico um padrão. Neste último, a ideia de um certo tipo de organização vem-nos do reconhecimento de um princípio segundo o qual se relacionam os elementos formais, não só dizendo respeito aos motivos em si mesmos como aos intervalos que os separam, aos alinhamentos que produzem, etc. Poderemos dizer que tanto no caso da ordem dórica como no padrão se constituem unidades formais, as quais são definidas pelos respectivos princípios ordenadores. E daí que possamos afirmar com Cournot: “a ideia de Forma confunde-se com a ideia de Ordem.”

Em resumo conclui-se que a partir de um juízo visual sobre uma composição, podemos, graças à evidência de uma Ordem, determinar o princípio que a informa. Dir-se-á que há “padrão”, se houver “princípio-padrão” ou “lei-padrão”.

Concluimos por outro lado que um sistema assim ordenado, pode ser, - com maior ou menor facilidade - analisado, conhecido e repetidamente praticado (tem isto relação por exemplo com a definição de estilo). Quando antes se falava da produção de um todo ordenado.

7.

COMPOSIÇÃO: DIACRONISMO E SINCRETISMO

Quando antes se falava da produção de um todo ordenado, queria-se referir a sujeição do particular à ideia de convergência num efeito final, conclusivo. As estruturas são integradas “em ordem” a um fim. A sua integração visa, como já foi repetido, rendimento

na comunicação. Falando de integração de estruturas elementares num todo ordenado, obviamente se está a citar o elemento, a nível de leitura analítica, e o total a nível de leitura sintética. Razão por que se pode falar de diacronismo e sincretismo na composição. Concebendo composição como ação de ordenar estruturas parcelares, hierarquizando as funções respetivas, conferindo a cada uma a importância que se entende conveniente, poder-se-ia supor que: “o todo é a composição aditiva das partes”.

Esta definição é frequente e corresponde a um conceito atomista empírico. Não é porém sustentável se se pensar que, tal como uma sociedade não é um somatório de indivíduos, também uma obra de arte não é um simples agregado de estruturas autónomas em máximo rendimento de cada um deles. A unidade, a globalidade do efeito total não permite a dissociação simples das partes. Logo haverá que admitir que na ordem que se estabelece, os efeitos recíprocos afetam as estruturas reais.

A isto corresponde uma definição holista segundo a qual: “a composição do todo é diferente da soma das partes”.

Na sua base está a lei da “*prégnance*” qualitativa, ou lei da “melhor forma”, que o gestaltismo²¹⁹ nos legou.

A integração de estruturas não sendo adição simples, é síntese. O desenvolvimento da operação que a processa implica transformação daquilo que poderiam considerar-se por vezes as suas melhores formas. Assiste-se na obra plástica, quando os elementos são submetidos em ordenação, a transformações, contenções e concessões, de modo que o seu efeito de conjunto possa obter o máximo de tensão. Estas tensões são resultantes da leitura sincrética de relações múltiplas e muito complexas entre elementos e fatores diversos e não já dos elementos em si mesmos. Assim, por exemplo numa pintura não lemos separadamente cores, linhas, “massas”, etc., mas sim lemos inter-relações complexíssimas entre todas essas entidades. Cada estrutura diremos que é ponto de apoio para uma estrutura mais ampla e englobante. As várias estruturas em conjunto integrado produzem uma outra coisa mais complexa e total. Essa é a síntese global que não é passível de decomposição analítica sem perda de significado. Aqui encontramos a correspondência com o princípio do estruturalismo relacional e poderemos dizer: “o todo é produto da composição de interações formativas”.

²¹⁹ Gestaltismo: cada fenómeno é um conjunto organizado que constitui uma unidade autónoma, com leis próprias, em que cada elemento depende solidariamente da estrutura do conjunto. (Infopédia)

Dizer-se que uma obra de arte é uma gestalt, não será muito errado, mas é insuficiente. Será mais próprio dizer-se que é um ESTRUTURAÇÃO, no sentido em que o sociólogo Davy diz que uma sociedade é um fenómeno de estruturação, de tal modo a vida dos grupos sociais se verifica ser imediata e necessariamente estruturada (organizada, ordenada em inter-relações de indivíduo-indivíduo, indivíduo-grupo).

A propósito ainda, lembrar o que acerca de leitura gestaltista diz Ehrenzweig, considerando que ela é verticalizadora, enquanto que à leitura e compreensão globais da obra chama leitura horizontal. A imagem que ele refere corresponde à da notação musical. Ele mostra que a leitura vertical (dos conjuntos de notas síncronas) define agregados celulares (que são gestalts), os quais pouco importam quando se considera o significado que nos vem da leitura total da obra, na sua estruturação alongada no tempo. A esta diz respeito a leitura horizontal. E relaciona estas leituras com os dois tipos de visão: a focal, consciente e a difusa ou inconsciente.

Claro que a “célula vertical” é parcial, não significa toda a obra. Sendo ponto de apoio de outras é de certeza importante como elemento construtivo. Pode até conter em si embrionariamente o sentido da totalidade em que se insere (como acontece com acordes musicais que sintetizam o tema). A verdade é que não são de facto portadores do significado total, que, esse, só na unidade formal se revela.

Texto III - Documentos de Forma Visual e Composição: 1ª Exposição Individual de Luís Dourdil

Documento fornecido por Luís Filipe de Abreu aos seus alunos, das disciplinas de Forma Visual e Composição, em 1975, a propósito da 1ª Exposição Individual de Luís Dourdil, na ESBAL (Fac-símile).

NOTA A PROPÓSITO DA EXPOSIÇÃO DE PINTURA DE LUÍS DOURDIL, NA ESBAL.

A primeira exposição individual de Luís Dourdil realizada na ESBAL constitui acontecimento de indubitável relevo. Facto cultural, à escala da cidade que somos todos, incluindo os professores e alunos desta escola, e facto pedagógico cuja reflexão e balanço compete mais naturalmente aos que nesta casa trabalham.

Deixando à critica especializada a tarefa de analisar sociologicamente este acontecimento, ponhamos à nossa reflexão alguns pontos que revestem significado pedagógico e oferecem matéria didáctica para algumas considerações no âmbito desta cadeira.

1. A exposição tem lugar na ESBAL, onde Luís Dourdil nem sequer foi aluno. Em dúvida que isso é significativo de uma atitude de abertura da escola, que para além de querer projetar-se fora dos seus muros, faz do modo simples e despreconceituoso de quem recusa considerar-se templo da verdade única, sem com isso enjeitar responsabilidades que lhe são cometidas.

2. Sendo Luís Dourdil um autodidata, o seu autodidatismo é uma chamada de atenção para a importância da ativa e incansável pesquisa pessoal que não deve nunca deixar de ser apanágio do aluno, que é inconciliável com a tão frequente passividade e apatia escolar.

O exemplar autodidatismo de Luís Dourdil, cuja exposição abre um ciclo de atividades desta instituição é emblemático de uma escola que se pretende nova e em que docentes e alunos desejam instaurar uma pedagogia estabelecida na promoção e estímulo de um superior e verdadeiro autodidatismo. Não será esse a face verdadeiramente nova universidade no sentido dos modernos educadores, que vemos enaltecer por ILLICH como por FAURE, e que pode ser motor e garante de autodeterminação do aluno dentro da instituição?

3. Assistimos aqui à primeira “individual” de Luís Dourdil. Apesar da sua juventude de espírito justamente celebrado entre os amigos, Luís Dourdil “não é uma criança” e a sua obra tem um largo passado. Todavia, só hoje acontece uma exposição sua. Durante anos e anos contra a adversidade das circunstâncias várias e prementes, produziu e foi-se mostrando “voluntariamente modesto” - no dizer de José Augusto França - em raras exposições coletivas. Muitas vezes a crítica especializada se manteve silenciosa na sua presença. Reservas? Embaraços? Recusas? Talvez apenas distrações...

As suas obras foram seguindo o caminho discreto de colecionadores particulares ávidos cuja sageza ultrapassava em muito a ciência dos críticos.

Bienais, internacionais, grandes prémios, certames vários de envergadura maior: jamais Luís Dourdil seguiu enquadrado em qualquer representação mais ou menos oficiosa; jamais recebeu galardões ou quaisquer outras prodigalidades do mecenato ou do protecionismo estatal.

As obras na maior parte ignoradas do grande público estão dispersas. Reunir algumas para fazer hoje uma exposição - que é importante sem dúvida - não é ainda um grande conjunto que deveria ser uma verdadeira retrospectiva que urge fazer-se.

APROXIMAÇÃO

Que vemos numa primeira aproximação geral a este conjunto de desenhos e pinturas?

O AUTOR

— Para mim, amigo do autor, a sua obra é antes de mais uma afirmação de perseverança. Um ato de amor doendo de satisfação constantemente adiada no desejo e esperança de mais e melhor. Serão angústias de fins de tarde pós emprego, de domingos roubados à família. Serão amargura nas incertezas de caminhos cruzados (Campigli, Villon, Marini são vénias respeitadas). Sim, tudo isto é a pintura de Luís Dourdil. E também gargalhadas interiores de “conseguidos” que Luís Dourdil, cauteloso, calculado, duvidoso por método, é capaz de certezas e aposta com calor e alegria. Mas fundamentalmente outra coisa: fundamentalmente um discurso coerente.

AUTONOMIA DA OBRA

Coerência e constância são ideias que relevam da leitura das suas obras e não já do conhecimento pessoal do autor.

O caso do autor e das circunstâncias que rodeiam a sua exposição não é, pois, o mais importante. Interessa aqui considerar a OBRA com a qual nos é dado dialogar. É nesse

diálogo que se cumpre a sua função. É a obra-ser-autônomo que dialoga com o espectador: é nela que reside a experiência vivencial que este partilha e revive em absoluta independência em relação ao criador.

A obra autonomizada pela sua própria estrutura de organismo vivo. Parafraseando Étienne Souriau direi que “eu, o pintor Luís Dourdil e a pintura Luís Dourdil somos três”. Quero com isto em coro com Souriau sublinhar a autonomia da obra em relação ao autor, e, portanto, a sua identidade própria. O conhecimento pessoal do autor e o seu testemunho serão sem dúvida ótimos auxiliares para o bom conhecimento de certos aspetos da sua produção. Mas em última análise é na obra e só a partir dela que é lícita e proveitosa qualquer leitura.

É possível até que algumas considerações que me ocorrem sejam ideias estranhas ao autor e até merecem o seu deSACORdo. A noção de correspondência entre forma e conteúdo que aqui me ocupam nunca foram preocupações de Luís Dourdil, e certamente não virão a perturbá-lo a partir de agora.

Tem, contudo, interesse didático atentar nas razões pelas quais se afirma a coerência desta obra, e no modo por que essas razões se inferem da leitura das formas.

TEMA FORMA SIGNIFICADO

Substancialmente essa coerência decorre da constância da sua temática. Temática de forma e temática de significado (incluo aqui a parte da obra integrada na arquitetura - frescos têmpera).

FORMA

Numa panorâmica geral da obra de Luís Dourdil, para além e apesar de uma evolução que aponta no sentido de um despojamento gradual do supérfluo em favor do essencial, encontramos nestas obras alguns elementos permanentes que nos habilitam a um juízo global.

ORGANIZAÇÃO

1. Sem entrarmos em pormenores técnicos e focando particularmente a organização geral dos complexos formais, salta-nos à vista a permanência de um critério de construção fundamentado em PERPENDICULARIDADE. Uma “grelha” assim caracterizada, afirma-se dominante na generalidade das pinturas e desenhos. Alguns arcos ou parábolas, referem ordenadas e abcissas em que se apoiam. Ao mesmo tempo que adquirem importância por contraste, paradoxalmente, afirmam aquelas coordenadas.

SIMPLICIDADE FORMAL - INCREMENTO DE TENSÃO

2. Em seguida verificamos que essa grelha é “positiva”, isto é, se afirma com predomínio em relação ao plano que imediatamente se define como “fundo”, pois na generalidade dos casos, reduzido na sua dimensão real, permanece neutro e “posterior” à “grelha-figuração” (isto não lhe retira importância de significado).

Convém aqui fazer notar que essa rede não é um traçado rigoroso deliberada e expressa preocupação de geometrização. Não é um traçado regulador que surja a “motivar” abstratamente as formas e a sua inter-relação. É antes consequente de sucessivas “regulações” (no sentido naturalista do termo) que constantemente visam aclarar relações em termos simples e imediatos. As relações de formas resultam assim estáveis como horizontais, afirmativas como verticais e recusam indecisões e ambiguidades na evidência dos ângulos retos. A característica de perpendicularidade (pré-geométrica) da malha construtiva é, portanto, induzida de acordo com o grau de “vivacidade” das formas (lei de Prägnanz²²⁰). Forçoso também é notar que a referida grelha construtiva surge no processo de realização indissociada do significado, assume ela própria “qualidade” significativa (como antes se viu ao falar de horizontal, vertical, ângulo reto). Quero com isto dizer que embora o autor — verificamo-lo — recuse “à priori” a sujeição a qualquer esquema, ele intui a geometria porque nela encontrará a essencialidade estrutural das formas, que redime a ocasionalidade e a trivialidade (o ocasional e o trivial assim transcendidos, poderão atingir categoria de arquétipos).

Os psicólogos da percepção explicar-nos-iam agora que as “regulações” de estrutura que fazem tender as formas na “operação” de (pré)-geometrização, parecendo não deliberadas, obedecem a atitudes de atividade voluntária, e são mesmo lógicas, e assim nos impedem de considerar o resultado como pura obra de acaso (como estrutura estocástica²²¹).

²²⁰ Do alemão, Prägnanz significa “boa figura”. Essencialmente, essa lei afirma que todos os objetos e figuras são vistos da forma que enxergamos porque foram confeccionados de forma harmoniosa.

²²¹ Diz-se dos processos que não estão submetidos senão a leis do acaso.

ESTRUTURAS COMPOSTAS

No âmbito da cadeira é desejável a análise metódica da forma que faz distinção das estruturas e a sua observação na relativa (a possível) autonomia. A obra aqui presente oferece aos estudiosos largas possibilidades e sugestões para tais abordagens.

Todavia numa tentativa de leitura global, e concretamente no caso de Luís Dourdil em que a forma plástica e forma significativa se desenvolvem desde o primeiro momento da conceção radicalmente associadas, tal separação não parece muito legítima sem que se faça menção dessa decisiva solidariedade. A estrutura de cor, valor lumínico, como a de textura, a estrutura figurativa, como a de tempo, são campos de exploração aliciantes que sugiro.

Detenho-me aqui nalguns aspetos imediatos resultantes de uma abordagem liminar e suas consequências no total da expressão.

ESPAÇO TEMPO MOVIMENTO RITMO FIGURAÇÃO

O reticulado que compartimenta o plano da pintura (é de natureza linear) gera os planos que a cor anima e determina em subtis relações de profundidades. Desse modo os. Movimentos que a quase ausência de oblíquas não permite explícitos, contêm-se nessas digressões no âmbito de uma terceira dimensão fictícia. Como pulsações, avanços e recuos da nossa vista tateando, definem presenças de massas físicas, de corpos volumétricos, planos-muros, ou atmosferas que se perdem na lonjura de infinitos ou na relatividade de espaços urbanos.

É assim que ambigualmente manipulados pelo artesão e o criador de espírito, damos por nós a atar a linha da constância formal à sua paralela da coerência de pensamento e significado.

SIGNIFICADO

Figuras e espaços, a outra constante que se impõe na obra de Luís Dourdil.

Desde sempre a figura humana é assunto exclusivo nesta obra. Esta ou aquela pessoa? Não. Simplesmente a figura humana: homens, mulheres. Corpos detidos no espetáculo do quotidiano. Como ponto de partida, varinas, pescadores, operários de construção civil,

etc.: “POVO”, nas próprias palavras do autor. Mas não folclore, não “pitoresco” para consumo burguês.

Corpos que sofrem na carne vilipêndios da dor, da fome e do frio? À sua maneira sim, mas não como os representaram os “neorrealistas”. A representação circunstanciada do pormenor detém-se no efêmero, é tesoura de Parca, e Luís Dourdil quer as suas figuras bem vivas. Por isso evita a fixidez do contorno que cristaliza, e prefere na indecisão do perfil, na recusa do detalhe, a mutabilidade, a metamorfose, o fluir da permanente reconstituição da estrutura, que caracteriza o metabolismo orgânico, isto é, a VIDA.

Esses corpos vivos, embora parados, têm alma a habitá-los por dentro. Mundo interior? Metafísica? Nada que se pareça com surrealismo. Mas por terem alma são densos, pesantes e nos inquietam. Varinas, pescadores, operários? Não: Simplesmente HOMEM, homem-todos, homem-um.

HOMEM ARQUÉTIPO TRANCENDÊNCIA

Arquétipos que dispensam epítetos ou epitáfios, recusando a identificação pessoal das próprias cabeças...

Ocasionalidade transcendida porque se não trata de homens representados, mas de homens presentados, interrogantes, angustiados, sofredores.

Emparedados em espaço denso que os imobiliza, à espera de encontro consigo mesmos, à espera de conciliação, à espera da morte que redime. Homens adiados.

ESBAL, Junho , 1975

O professor .

Luís Filipe de Abreu

Texto IV - Luís Filipe de Abreu sobre Paulo Guilherme d'Eça-Leal

Documento com texto de Luís Filipe de Abreu: Paulo Guilherme d'Eça-Leal.

PAULO-GUILHERME D'ECA-LEAL

PG Profissional ambicioso, com muitos talentos,
voluntarioso e entusiasta, trabalhador, COMPETENTE e eficaz.

Começo de uma amizade

1952-3. O primeiro encontro com o Paulo Guilherme foi na altura em que entrei na Escola Superior de Belas-Artes. Ele tinha entrado no ano anterior, mas estava de novo porque não tinha passado por falta de frequência suficiente. O mesmo iria acontecer no ano seguinte... tive poucos contactos, nessa altura. A nível de café, pouco mais. Não frequentava, ia trabalhando, ligado à imprensa e publicidade.

Mais tarde fui encontrá-lo frequentando um atelier do Designer, Decorador, Pintor Carlos Ribeiro, com grande prestígio no meio e muito competentemente habilitado, que PG considerava um dos seus principais mestres. Eu próprio consegui uma vaga autónoma nesse conjunto de ateliers, onde PG trabalhava intermitentemente. Iria continuar durante poucos anos, então disfrutando grandemente do meu pequeno espaço. O convívio passou desde aí a ser permanente, havendo também muita participação directa ou indirecta. Outros profissionais aí trabalhavam em excelente ambiente de grande amizade, dos outros cada um aprendendo e partilhando ajuda. Entre eles Roberto de Araujo que PG muito encarecia, António Garcia, Rogério Amaral, Sena da Silva, vários arquitectos e designers. Esses poucos anos de convivência em espaço comum ou contacto próximo, não significam trabalho em comum. Certo que havia áreas de trabalho, que propiciavam a troca de ideias e opiniões, espécie de processo de osmose, em espírito de camaradagem. Os nossos clientes eram os mesmos, editores por exemplo, Bertrand, Cor, Universus, etc. éramos todos amigos, não havia disputas.

O período deste convívio que tão marcado ficou na minha memória está contido em 3 ou 4 anos de finais de cinquenta e começos de sessenta, com frequência irregular. PG era já um profissional com grande actividade em vários campos mormente gráfico, ilustração, arquitectura de interiores. Tinha períodos em que se ocupava em lugares diferentes. Um pequeno grupo, no entanto, era quase certo aos almoços, (Parque Mayer, Brasileira, Adega Mesquita, Machado, Primavera, Farta Brutos, Anarquistas, Rex, Lord...). A vida sentimental de PG também o ocupava, naturalmente. Gostava de criar ambientes próprios para viver —pequenas casas, arrançadas com imaginação e gosto, mesmo que por tempos relativamente curtos. O mesmo quanto a espaços de trabalho logo que a vida se começou

a normalizar, tendo tido muitos ateliers, alguns invejáveis. Adaptava-se muito facilmente e durante as mudanças não parava, algumas vezes sem ter pouso fixo.

Característica interessante era ser ele daquelas pessoas que dormem pouco. Mesmo com hábitos de vida noturna, começava a trabalhar de madrugada; podia surpreender de manhã cedo com soluções para problemas mal iniciados na véspera. Tirava do bolso um papel amarrotado: Já está! Já sei! Já vi como hei-de...

Modos de trabalhar

—Usava de um gosto dos contrastes fortes: preto-branco, preto-vermelho. Formas “rotundas” “boa-forma” gestaltista. Não simplista, mas simples, no sentido de “depurada”. Simplificação que não empobrece, antes reforça e complexifica. Questão de eficácia visual.

—Preferia trabalhar em grandes dimensões, não questão de tamanho, mas de “escala”. Aspirava ao grande, imponente. “Grande” é característica genérica de quase tudo o que fazia: com prazer o víamos passar a mão voltada e o braço sobre a totalidade de uma folha de bom papel branco, com um ah! de gozo e começar a traçar voluptuosamente grandes gestos de desenho... O mesmo podia acontecer numa mesa de mármore da Brasileira!

— Apostava na espontaneidade do arranque, mas controlava exigentemente os imprevistos por emendas sucessivas, sacrificando aquela qualidade inicial em proveito de um resultado final mais seguro e conseguido. Por isso apreciava quem tinha qualidades de espontâneo...

Isto também justifica um cuidado de concentração no essencial, de insistência, de quase redundância, por vezes.

— A crença no aperfeiçoamento progressivo da obra era, antes de mais, fruto de auto-crítica e vontade de superação, geralmente conseguida.

— A vontade de superação e a capacidade de esforço continuado, em todo o caso, não se sobrepunham a um princípio mental de imediatez que dominava no geral a sua actividade. “Já”, era o princípio e a ordem corrente. Se o problema não justificava grande alongamento, era vulgar dar-se por satisfeito negligenciando alguns aspectos, desde que sem grande prejuízo. Pelo contrário se havia interesse próprio, uma elaboração cuidada poderia ir até ao supérfluo.

Uma Visão condicionante

PG teve sempre um problema de visão ocular. Sempre o conheci com óculos grossos, que ajeitava com dificuldade ou retirava para ver a poucos centímetros do objecto. Agravando-se ao longo da vida esta limitação que de algum modo disfarçava e compensava com esforços de rigor nas medidas e nos efeitos que procurava. Estou convencido que essa limitação era responsável ao menos em grande parte, pelo culto do “grande”, do traço grosso, das grandes manchas definidas, dos contrastes extremados. No início da nossa convivência pintava frequentemente com aguadas leves e variadas, teve uma fase de aguarelas coloridas. Progressivamente a paleta foi-se reduzindo e refugiando no claro-escuro dominante e no acentuado gosto pelo branco-preto. O próprio trajar era de colorido pobre, cinzentos, pretos, alguns tons pardos. Aliás a sua habitual maneira de se vestir era fortemente contraditória com o seu gosto requintado e apurado em tudo o que o cercava. Tinha opinião acerca de quem andava na sua esfera. Consigo mesmo era austero, negligente até. Não ia muito além do casaco de axadrezado branco e preto... seria questão de preferência, mas talvez mais que isso. Nunca falámos de tal, mas penso que a suas retinas estariam afectadas nas áreas centrais com deficiência para a discriminação do colorido. Teria vantagem em usar áreas mais periféricas, mais bem equipadas para o claro-escuro.

A propósito da visão, uma história verídica do PG: Passou num stand na Av. A. A. Aguiar viu o carro dos seus sonhos, usado, barato. Entrou, combinou, conseguiu rapidamente fazer negócio e trazer o carro daí a pouco. Radiante veio mostrar-nos: Venham ver, comprei um 203 Descapotável, branco! Fomos ver. Mas... isto é um Skoda!! Tinha visto no aspecto geral, não os pormenores, e os carros das duas diferentes marcas eram de facto muito parecidos... frequentemente mudava de carros, sempre espectaculares. Nos últimos tempos sossegara, com carros seguros, sóbrios, pretos...

Personalidades

O Pai Olavo, uma relação um pouco estranha, talvez difícil. PG referia-se com pouca frequência a ele mas com um misto de admiração, certa reverência, aparentemente algum despeito. Quando mo apresentou lembro-me que estranhei imenso o modo como, após um rápido cumprimento afectivo, com um beijo, se tratavam, não como pai e filho, mas mais como amigos ou colegas, de igual, com alguma secura, PG afectando uma total displicência e independência, longe da afectividade filial normal. Nada sei do que foi o

passado de infância e adolescência do PG. Sei só que muito cedo, pelos quinze, deixou de viver com a família. Não há dúvida que o considerava, lamentando-o por não ter sabido ou podido tirar todo o partido possível de muito talento e valor. Referia-se com admiração aos seus desenhos, poesias, outra obra literária. As qualidades que lhe reconhecia foram sempre estímulo e acicate de emulação que, não declaradamente, o motivavam. Ele próprio sendo pessoa de muito talento e capacidade, reconhecia com sobriedade, mas também generosidade os talentos dos outros, sobretudo do pai.

Ego

PG tinha um enorme ego. Uma necessidade de afirmação, pela positiva, pela qualidade, mas também pela bravata, moviam toda a sua actuação. O sucesso, qualquer que fosse, embevecia-o. Gabava-se sem pudor e só em circuito mais íntimo reconhecia limites ou falhas. As outras pessoas, nem todas compreendiam isso e frequentemente o acusavam de vaidade e de insuportável convencimento. Esse seu discurso de auto-promoção e afirmação foi-se moderando com o tempo e a consolidação do legítimo prestígio. Perdeu aspectos de bravata juvenil, ganhando em experiência muito vasta e autoridade. Mas, infelizmente, persistiram muitos dos efeitos desses títulos negativos, de que ele, aliás, nada se lamentava.

Camaradagem e entreajuda

Durante o período inicial no meu atelier, com o entusiasmo habitual da partida para novas empresas de trabalho, um dia anunciou-me que tinha um grande trabalho para mim.

Efectivamente, Igrejas Caeiro detinha um importante contrato para uma campanha para a promoção do café. Procurou o PG que já conhecia sendo amigo de Olavo, entregando-lhe a parte visual impressa dessa campanha. Após os passos da negociação a que não assisti, Caeiro veio ao meu atelier para dar começo às operações. Tinha já tudo mais ou menos concebido e previsto, preparou-se para começar a dispor. Fiquei transido com a imediata reacção do PG: Não, não. Eu é que vou ver como há-de ser, depois te direi!... Assim foi, com enorme autoridade e algum desplante. Pouco depois fez o plano e soube impô-lo contra todos os receios e dúvidas de Caeiro. A tarefa era muitíssimo urgente.

No que me tocava PG propôs-me a divisão em partes iguais de toda a parte gráfica de anúncios para a imprensa, considerando duas grandes famílias. Uma, para mim, em que ele desejava explorar o meu tipo de ilustração que ele apreciava, com total liberdade

temática e técnica, depois de construtiva discussão e acordo sobre o carácter geral da campanha.

Tenho aqui que acrescentar que os efeitos dessa campanha no que respeita aos suportes gráficos, foram uma verdadeira pedrada no charco pelo ineditismo, o imprevisto, o espectacular aspecto dos anúncios na nossa imprensa rotineira. Granjearam-nos grande respeito por parte do sector publicitário. Artisticamente penso ainda hoje que têm real mérito. No geral o grande sucesso ficou-se a dever ao PG, porque foi ele de facto o criador do modelo a que eu dei forma visível. Eu estou-lhe eternamente grato pela oportunidade e generosidade da ocasião.

Eclético, perfeccionista

PG eclético, era também um esforçado perfeccionista, servido por grande habilidade manual. A sua carreira produtiva, pluridisciplinar, evidencia também pragmatismo. A sua objectividade era capaz de opções decisivas, simplificação ou até certo menosprezo pelo secundário. Mas coisa diferente era a elaboração depurada, a espontaneidade controlada, que sempre tinha em mente.

Ecletismo era um conceito bem aceite na época. Havia uma certa reverência por pessoas e nomes históricos ou contemporâneos manifestando capacidades multifacetadas de expressão artística. Muitos tinham sido no passado os artistas que haviam deixado obra diversa e pluridisciplinar. Naqueles anos 50 e 60 havia, pois, um certo culto dessa ideia. Vários, sobretudo do campo dos artistas plásticos seguiram essa tendência.

Não era só por razões de veneração de paradigmas renascentistas como por vezes se dizia e pensava. Estava-se numa época de mudanças de vária ordem e de solicitações também muito díspares, imprevistas, que pediam respostas por parte de quem tivesse aptidões para as dar. Não é normalmente referido este aspecto importantíssimo, tudo se atribuindo a um vanguardismo talvez até oportunista. Não se faz reparar que as transformações no mundo da comunicação, da tecnologia, dotavam a sociedade de novos instrumentos e renovação de outros, que esperavam novos e diferentes modos de utilização, e, sobretudo, necessidade urgente de os concretizar. Tempos de experiencialismo esperavam competência, iniciativa, visão aberta. O espírito eclético manifestou-se sempre em épocas semelhantes.

Reflexos e mimetismos

A austeridade e carestia dos tempos de guerra quase apagaram totalmente os sinais dos anos supostamente felizes dos começos do século. Talvez, mais em Lisboa que noutros lugares. Dobrado o meio do século, por força de um retorno saudosista apoiado por literatura e gosto histórico, assiste-se a uma redescoberta das formas passadas da Art Nouveau e Art Deco, além de outras formas e épocas.

PG e todos os dessa geração foram sensíveis a esse movimento, enriquecedor ainda que perigosamente anti-vanguardista. Era dominante uma forte tendência brutalista e toscamente improvisadora, que agora suscitava apetências de algo mais formal, racional, elegante mesmo. PG, como outros sentiram o fascínio dos jogos de formas caprichosamente construídas e desenhadas pelos virtuosos de mil e novecentos. Com facilidade e grande sentido da linguagem específica ele criava as suas sem subserviência. Outras lições, aproveitava de outros autores, mas o parentesco era menos evidente, porque indirecto e nunca servil. Mas, maior importância tiveram certas figuras paradigmáticas que iluminavam aquelas gerações, Cocteau, Scott Fitzgerald, Chaplin, Prévert... os maiores da Pintura Picasso, Braque, Matisse, Mondrian, designers como Celestino Piatti, Saul Bass... muitos escritores e cineastas... De cá, Almada, Roberto de Araújo, Carlos Ribeiro; do poeta Carlos Queiroz falava com frequência, não recordo o sentido.

Exigências e colaborações

Custava-lhe não encontrar colaboradores capazes de resposta à sua medida. A todos tinha que ensinar para que atingissem o objectivo, carpinteiros, estucadores, serralheiros ou pintores...

Com os fotógrafos era o velho problema: muita técnica, excelente aparelhagem, gosto conservador, imaginação menor. Sobretudo, os grandes nomes veneráveis. Todos nos queixávamos do mesmo. A solução radical só a encarou o PG: comprou uma ou duas máquinas de profissional e desatou a fotografar cada vez melhor, virou fotógrafo de arte em pouco tempo. Eu tive nessa altura um pedido para fazer um trabalho com fotografias de instalações industriais. O cliente era servido habitualmente pelos mais reputados fotógrafos de Lisboa e Porto. Excelentes documentos. Para a publicação em projecto era preciso outro tipo de imagem, dizia-lhes eu. Onde obtê-la? Fui ter com o PG que percebeu o que era preciso. Foi à refinaria com as máquinas a tiracolo e em dois dias fez centenas de fotos criando um terrível problema de... escolha. Películas várias, normais e especiais, objectivas, sobretudo imaginação e bom sentido estético e gráfico.

Resultado, um sucesso no âmbito comunicacional, um cliente rendido, um director artístico feliz. E um grande choque nos meios do design gráfico. Estávamos nos começos de setenta.

Também sentiu vontade incontrolável de ensinar algo no campo da restauração. O Snob e o Snobíssimo foram expoentes bem confirmativos do seu ecletismo exigente, como acontecera com a fotografia.

Generosidade

Com os anos o nosso afastamento ia aumentando. As nossas ocupações respectivas não facilitavam a aproximação. Ele trabalhava em grandes projectos. PG de vez em quando lembrava-se de mim. Em ocasiões sociais, mas também nas de trabalho. Foi o caso quando, numa grande obra de arquitectura de interior, me encomendou uma grande tapeçaria (Fino, Portalegre). Podia tê-la feito ele, mas quis ser generoso comigo, como acontecera com as ilustrações para o café.

O mesmo aconteceu muitos anos depois num trabalho do mesmo género em que levou o cliente a pedir-me uma pintura de grandes dimensões e uma edição de serigrafias.

Obra que perdura

Trabalhador incansável toda a vida, só a quebra da saúde, que encarou com estoicismo, o fez modificar os hábitos de trabalho e limitá-los ao espaço de escala menor em que ultimamente se confinava. A exuberância da sua comunicação, com meios restritos, tal como o ritmo das ideias em turbilhão, a necessidade de ser rápido e eficaz — eterna preocupação! — jamais reduziram, antes pelo contrário. A percepção de que muito havia a fazer e muito talvez viesse a ficar por fazer, pareceu-me notória nos últimos encontros, um pouco dolorosos para mim.

Julgo que ficou por concluir muito daquilo que certamente teria sempre continuado sem nunca atingir um final: as especulações maravilhantes no âmbito dos Painéis, das Pirâmides, outras que não conheci.

A poesia e a ficção que prometeu, mas não desenvolveu. O cinema que só experimentou. Até a música.

Necessariamente a enorme quantidade e qualidade de obra que produziu. Não tento sequer referi-la, menos avaliá-la. Apenas lembrar a variedade de caminhos que nos deixou para percorrer, com pontos de paragem obrigatórios para admirar ou estudar ou

simplesmente fruir, e que entendo que não poderiam nunca deixar de pesar num balanço altamente positivo. Repercussões não poderá deixar de ter a sua obra, não fora o facto de ser em parte efémera, em parte oculta do grande público ou desconhecida.

Os colegas contemporâneos seguiam com atenção e apreço os passos que dava. Produzia, animava, divulgava, competia. Contribuiu largamente para uma transformação extraordinária que se operou nos meios lisboetas daquelas décadas, de tal modo que, hoje, mesmo aos que a testemunharam e nela cooperaram, parece miragem.

Luís Filipe de Abreu

10 de Junho de 2012

Texto V - Varela Aldemira sobre pintura de Luís Filipe de Abreu - Pastoral

Varela Aldemira (1970), Estudos Complementares de Pintura, Livraria Portugal, Lisboa, p. 376.

Quadro n. 3, composição de Luís Filipe de Abreu. Não há segredos do ofício para um artista de cultura espiritual formado com o seu diploma. Uma preocupação o domina actualmente (dizemos actualmente, por nos parecer transitória e amanhã será outra): Não hostilizar a tradição, ou os pseudo-academismos, nem ofender o clima das ousadias ultra-avanzadas... Daí resulta a pintura ambígua, a tão falada ambiguidade na estética hodierna. Na prova do modelo vivo (ausente neste momento) já havíamos notado o erro intencional da desproporção: cabeça assimétrica, pernas curtas na figura de excelente matéria plástica... Do grafismo esboçado para a tela grande, aumentam as qualidades e as defectíveis proposições.

Dois magníficos cavalos no frémio vital de elegante dinamismo compositivo. Uma mulher nua, duas figuras vestidas e alguns frutos da terra. Espécie de merenda sobre a erva, reminiscência manetiana de distinta ideologia e distintos caracteres formais. Mal se distingue o homem da viola ao alto do ângulo esquerdo... Outro, ou outra, de dúbia morfologia agachada no centro; sem percebermos como os três vultos se aguentam no declive do terreno, quase vertical. O estilo decorativo nem sempre fornece água-benta para todas as bizarras... A mulher de escorço, ninfa exótica de pés e mãos enormes, esqueceu-se dos braços e de uma coxa. Singular disparidade a dos seios, um esférico, o outro, de plano raso, opõem-se à lei natural neste jogo ardiloso de estar com deus e com o diabo... Mas o quadro é de muito interesse plástico. A mancha larga do conjunto, aos farrapos descosidos, é de uma abstracta e sugestiva musicalidade. Um canto de amor à vida em pleno panteísmo... E todas as condições para uma obra prima, se a vontade racional se igualar à genuína intuição criadora.

