

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O JOGO DO PARÊNTESES**  
**Interações e Interposições na Pintura**

Beatriz Lopes Coelho

Trabalho de Projeto  
Mestrado em Pintura

Trabalho de Projeto orientado pelo  
Professor Doutor Miguel Ângelo Rocha

2023

## Declaração de autoria

Eu, Beatriz Lopes Coelho, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado “O Jogo do Parêntesis – Interações e Interposições na Pintura”, 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.

Lisboa, 23 de fevereiro de 2023

## Resumo

O presente trabalho de projeto, intitulado *Jogo do Parêntesis: Interações e Interposições na Pintura*, pretende refletir em torno de dois aspetos que se constituíram pilares no desenvolvimento do meu trabalho de pintura nos dois últimos anos: *interações* e *interposições*.

Da totalidade deste trabalho (que tem sempre, como pano de fundo, a noção de interações e interposições na pintura), a primeira parte foca-se diretamente em torno de uma ideia de *jogo*: jogo enquanto *interação* de elementos. Nela, discorro sobre o ato de pintar como análogo ao ato de jogar (*Jogar com a Pintura*) e sobre um processo de pintura que a entende como um campo de jogo no qual confrontos ocorrem e se estabelecem (*Pintar Jogos*). São, também, abordadas questões como as da *repetição na pintura*, do *uso da estrutura de dípticos* e outras reflexões em torno das pinturas *Tabuleiros de Xadrez*.

A segunda parte deste trabalho introduz, de forma mais pronunciada, a noção de *interposições* na pintura. Ela é evidenciada a partir do texto *Entre Parêntesis* que, de forma semelhante à primeira parte, conduz a reflexões em torno de dois grupos de pinturas: *Envelopes* e *Sussurros*. Em *Envelopes*, são particularizados assuntos como os da *materialidade na pintura*, da *abstração na pintura* e da escolha por *títulos figurativos em pinturas abstratas*. Em *Sussurros*, apresentam-se reflexões que partem da pintura e se envolvem com questões de *semelhança e diferença*, *aparência e essência*, *juízos*, *inclusão*, *mutabilidade*, *reconfiguração* e *perspetiva*.

A terceira e última parte deste trabalho concentra-se num texto que aborda uma *possível relação entre a pintura e a estrutura da linguagem verbal*, resultante do próprio corpo de trabalho que até então se foi consolidando e de algumas constatações minhas após leitura das *Investigações filosóficas* de Wittgenstein. A apresentação do último grupo de pinturas (*Jottings*) encerra o trabalho.

Palavras-chave: pintura; jogo; interações; interposições; reconfigurações.

## Abstract

The present work project, entitled *The Game of Parenthesis: Interactions and Interpositions in Painting*, intends to reflect around two aspects that were constitutional pillars of my work in painting in the last two years: *interactions* and *interpositions*.

From its totality (that always has as a background, the notion of interactions and interpositions in painting), the first part focuses more directly around a *game* idea: *the game as interaction between elements*. In this first part, I discourse about the act of painting as analogous to the act of playing (*Playing with Painting*) and about a pictorial process that understands painting as a game field in which confrontation occurs and establish themselves (*Painting Games*). I also pass through matters as *repetition in painting, the use of diptychs* and other reflections about the group *Chessboards*.

The second part of this work project introduces, in a more vivid way, the notion of *interpositions* in painting. It is evidenced through the text *Between Parenthesis* that, similar to the first part, it conducts to reflections upon two painting groups: *Envelopes* and *Whispers*. In *Envelopes*, subjects such as *materiality in painting, abstraction in painting* and *the choice to name abstract paintings with figurative titles* are presented. In *Whispers*, reflections that emerge from painting and are involved with matters of *similarity* and *difference, appearance* and *essence, judgment, inclusion, mutability, reconfiguration* and *perspective* are investigated. The third part of this work project concentrates in a text proposing *a possible structural relation between painting and verbal language*, resulting from the body of work that has been consolidating since and some of my perceptions after reading through Wittgenstein's *Philosophical Investigations*. The presentation of the last group of paintings (*Jottings*) closes the work.

Keywords: painting; play; interactions; interpositions; reconfigurations.

## Agradecimentos

Acredito que todas as pessoas com quem me cruzo, de alguma forma, me afetam. E por isso, são muitas a quem teria de agradecer – em certa medida, cada uma delas constitui alguma parte de mim, do modo como vejo e me movimento e, no final, dão corpo ao trabalho que faço. Agradeço a muitas pessoas, mas particularizarei algumas.

O meu profundo agradecimento ao professor Miguel Ângelo, que acompanhou este trabalho com a proximidade e distância proporcionalmente necessárias: sempre disponível para ver e conversar sobre a pintura, atento e cuidadoso com o material que me foi, ao longo do tempo, fornecendo. Distante, tanto quanto tinha de ser: permitindo-me assim criar, com singularidade e independência, aquilo que uma proposta desta natureza exigia.

A todos os colegas de atelier que com o tempo se tornaram amigos e, alguns dos quais, parentes próximos – Francisco, Gabriel, Mónica e Susana – aos quatro, agradeço pela amizade, cuidado, encorajamento e por todas, todas as partilhas. É um prazer estar perto de vocês.

À minha família – mãe, irmãos, avós, bisavó, tios-avós, primos, Alexandra – agradeço pelo constante apoio. Bé e Pedro, agradeço-vos pelo papel estrutural que têm na minha vida. Luísa, obrigada por me ensinares “outros” modos de ver (e me ensinares que “outros” são “estes”).

Juca, não deves imaginar a importância que tens na tal constituição daquilo que vou sendo, nem como as nossas conversas influenciaram, direta ou indiretamente, o trabalho que aqui apresento. Obrigada.

Agradeço ao Ely, à Marcela e ao Renato. Podia escrever muito, mas resumo: fizeram dos meus dias ordinários dias mais bonitos.

Ao Heron, agradeço por tudo.

*Para a minha avó Adriana,*

*que sempre me estende a mão antes da queda,  
e sem a qual, não teria terminado este ciclo de estudos.*

## Índice

Prólogo .....	8
Introdução .....	10
◇ Questões Metodológicas .....	13
Sobre o meu contexto individual e coletivo.....	14

### **PRIMEIRA PARTE: Confrontos e Separações**

1. Pintura e Jogo .....	16
2. Jogar com a pintura .....	16
3. Pintar jogos: <i>Tabuleiros de Xadrez</i> .....	22
◇ Pintura a óleo e manualidade na pintura .....	31
◇ Repetição na pintura .....	32
◇ Dípticos .....	35

### **SEGUNDA PARTE: Diálogos e Pausas**

4. Entre Parêntesis .....	38
◇ A meio do caminho .....	39
5. Envelopes .....	40
◇ Materialidade e tempo na pintura .....	53
◇ Pinturas abstratas, títulos figurativos .....	54
◇ Abstração: do visível e invisível .....	55
6. Sussurros .....	59
◇ Invólucros, caixas, cascas .....	72
◇ Aparências, julgamentos, acolhimento .....	74
◇ Uma questão de perspetiva .....	76
◇ <i>Terre verte</i> e Brice Marden ou a mesma coisa são várias .....	77

### **TERCEIRA PARTE: Encontros e Toques**

7. Sobre a pintura e a estrutura da linguagem verbal (Wittgenstein) .....	82
8. Jottings .....	90
Considerações Finais .....	106
Referências .....	107
Fontes de Imagens .....	110

## Prólogo

Explicar arte e não errar o alvo - seja atingir o todo de uma criação de arte sem recorrer a qualquer módulo crítico - só se afigura possível mediante um percurso tão inspirado quanto a obra de criação o possa ser. [...] À parte as convenções da estética dileitante, toda de atributos formais, uma obra de arte é tanto mais bela quanto maior for a corrente de simpatia (ou antipatia) que provoque. É esse elemento inspirado que lhe garante eternidade e não qualquer obediência, qualquer cânone.

Posta a questão no âmbito emocional, a liberdade da criação de formas não tem limites e o cânone, se preciso, valerá quando muito como termo de referenciação.

Num produto artístico há qualquer coisa, como no indivíduo, que escapa ao esquema único. Cada quadro ou escultura é um caso particular. Tirar conclusões de uma obra partindo de premissas técnicas é tão pueril como pretender conhecer um homem pelo carácter somático que ele possa ter. O contacto com um quadro não é assim tão gratuito que sejam admissíveis (fora a anomalia da visão arqueológica, indiferente, ou quase, ao que nele é essencial) operações tão fáceis.

E é esse aspecto orgânico, irreduzível, a dificuldade maior que encontra quem quer “explicar arte”.

Se alguma coisa se induz ao que ficou dito é que, só deixando-se inspirar, quem fala de arte, se pode aproximar do que seja uma obra de arte.<sup>1</sup>

A escrita sobre arte envolve ela mesma um processo prático que decorre do trabalho estrutural da linguagem verbal. Ela parte do objeto artístico que, por sua vez, é caracterizado por uma componente sensível e não verbal. Pegando, desde já, no assunto que estimula o presente trabalho de projeto – a relação *entre* elementos na pintura e respetivas interposições – e tendo em consideração as palavras de Dacosta, creio poder assumir que a relação entre palavras e obra plástica contém, também ela, um intervalo particular, um espaço *entre*, que não tem de ser colmatado ou preenchido, mas que permite, tanto às palavras quanto às obras, nas suas próprias impurezas, referirem-se uma à outra. Sinto que é precisamente nesse intervalo, nessa abertura entre palavras e obra plástica, que talvez seja possível abordar e aproximar verbalmente a componente sensível da obra, tendo a capacidade de, como assinala Sara Antónia Matos: «proteger, não violentar, o espaço indeterminado aberto pela obra. Assim, uma das funções da escrita sobre arte pode ser a de proporcionar “pontes” e “portas de entrada” para o espectador se relacionar com a obra. Não pode ser uma função de deciframento até à exaustão, pois isso seria abafar a ambivalência de sentidos da produção artística.»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> DACOSTA, António – *Dacosta em Paris: textos de António Dacosta*, p. 62, p.63.

<sup>2</sup> POMAR, Júlio – *Da cegueira dos pintores: parte Escrita II*, p. 10.

Posto isto, e consciente do modo como é difícil falar ou escrever sobre arte «sem errar o alvo»<sup>3</sup>, espero conseguir fazer com que as seguintes páginas desta investigação o melhor se aproximem do comumente chamado “tiro certo”.

---

<sup>3</sup> DACOSTA, António – Op. cit., p.62.

## Introdução

*Trippers and askers surround me,  
People I meet, the effect upon me of my early life or the ward and city I live in, or the nation,  
The latest dates, discoveries, inventions, societies, authors old and new,  
My dinner, dress, associates, looks, compliments, dues,  
The real or fancied indifference of some man or woman I love,  
The sickness of one of my folks or of myself or ill-doing or loss or lack of money, or depressions or exaltations,  
Battles, the horrors of fratricidal war, the fever of doubtful news, the fitful events;  
These come to me days and nights and go from me again,  
[...]  
Apart from the pulling and hauling stands what I am,  
Stands amused, complacent, compassionating, idle, unitary,  
Looks down, is erect, or bends an arm on an impalpable certain rest,  
Looking with side-curved head curious what will come next,  
Both in and out of the game and watching and wondering at it. [...]*<sup>4</sup>

Olhar o que me rodeia é compreender, também, que existe uma infinidade de relações *entre* elementos, átomos, corpos, coisas. Numa esfera humana, no decorrer da vida, movemo-nos através dessas interações: ora conosco, ora com o outro, ora com o mundo: «[...] um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre aquele que toca e é tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão acontece uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do que sente-sentido, quando se atea esse fogo que não mais cessará de arder [...]»<sup>5</sup> Movemo-nos com e somos movidos pela família, amigos, colegas e desconhecidos. Interagimos também com a natureza, com os lugares, com a própria sociedade e o contexto cultural em que nos inserimos. Interagimos com o tempo: com o passado através de memórias e com o futuro através de expectativas. «O Mundo está intimamente ligado e a prova é que o Homem concebeu na linguagem o ligador universal “e”. “E” é livre, liga-se a qualquer palavra. “E” existe na linguagem como o símbolo “∞” existe na matemática. Existe o “e” na linguagem porque existe “e entre” coisas no Mundo.»<sup>6</sup>

Estas interações ou, por outras palavras, relações, “recruzamentos”<sup>7</sup> ou, como Ponty igualmente nomeia: “este estranho sistema de trocas”<sup>8</sup>, são inúmeros, abarcam diferentes áreas de estudo e, a limite, creio constituírem a base da nossa existência: são a ação mútua de afetar<sup>9</sup>

<sup>4</sup> WHITMAN, Walt – *Song of myself*, p.17.

<sup>5</sup> PONTY, Merleau – *O olho e o espírito*, p.22.

<sup>6</sup> M. TAVARES, Gonçalo – *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagem*, p.390.

<sup>7</sup> PONTY, Merleau – *Op. cit.*, p.22.

<sup>8</sup> PONTY, Merleau – *Op. cit.*, p.23.

<sup>9</sup> A palavra “afetar” é entendida, no decorrer do presente texto, no sentido de: “Provocar determinado sentimento. = comover, impressionar, tocar” in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [consultado em 13-02-2023].

e ser afetado. A biologia, por exemplo, investiga interações bióticas, distinguindo diferentes tipos de simbioses e analisando relações predatórias ou de competição; já a física, estuda conceitos que explicam os diferentes tipos de forças na natureza e respetivas interações dos seus campos elétricos ou magnéticos, distinguindo-as entre forças de campo e forças à distância, conhecidas por nós como relações de magnetismo, tensão, fricção, arraste, entre outras; por sua vez, a sociologia e a psicologia estudam as relações interpessoais e intrapessoais, das quais dizem respeito todo o tipo de interações com o outro e conosco próprios. Em todos os casos, estamos perante ações *entre* corpos<sup>10</sup>.

No entanto, sinto a necessidade de ressaltar que o presente texto não procura analisar este assunto de uma forma profundamente teórica nem tão pouco esgotável. Procura, antes, refletir sobre o meu trabalho de pintura, um trabalho proveniente dos olhos e das mãos, do pensamento e dos sentidos e que, por sua vez, é insistentemente interessado no que me rodeia. Mais: é insistentemente interessado no modo como aquilo que me rodeia se rodeia. No modo como aquilo que me rodeia interage. «Uma vez que as coisas e o meu corpo são feitos do mesmo estofa, é necessário que a sua visão, de alguma maneira, se faça nelas, ou, melhor, que a visibilidade manifesta das coisas se desdobre nele numa visibilidade secreta: “a natureza está no interior”, disse Cézanne.»<sup>11</sup>.

Assim, dentro deste interesse por tudo o que afeta e se deixa afetar – interações – dei por mim a tropeçar, frequentemente, num “espaço” que tantas vezes parece escapar-nos e que se pode situar, precisamente, *entre* uma interação. Se olhar o que me rodeia é compreender, também, que existe uma infinidade de relações entre elementos, creio poder afirmar que existe, ainda, uma infinidade de interposições que subjazem a tais relações. O que é que pode existir *entre* um confronto? O que é que se *interpõe* a diálogos? E o que se situa *entre* um encontro?

Interessada nestas e noutras perguntas, os dois últimos anos encarregaram-se de as investigar através da atividade de pintura e, complementarmente, da escrita. Neste sentido, aquilo que fui pintando andou, temporalmente, de mãos dadas com aquilo que ia escrevendo. E isso fez com que a pintura não ditasse o texto ou vice-versa. Creio que a feitura da pintura e a escrita de algumas reflexões acabaram por, saudavelmente, retroalimentarem-se.

---

<sup>10</sup> A palavra “corpo” é entendida, no decorrer do presente texto, no sentido de: “Tudo o que ocupa espaço e constitui unidade orgânica ou inorgânica.” in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, [consultado em 13-02-2023].

<sup>11</sup> PONTY, Merleau – *Op. cit.*, p.23.

Uma noção de jogo<sup>12</sup> permeou todo o trabalho que se segue. Foi nele que encontrei um ponto de partida para a minha investigação de pintura, focando-me de um modo cada vez mais acentuado nas questões acima mencionadas, através de uma continuidade que, inevitavelmente, conduziu a novas dúvidas, questionamentos, intervalos, alterações e, creio, alguns progressos.

Assim, na primeira parte deste trabalho de projeto (que se inicia após um pequeno texto mais pessoal) introduzo *Confrontos e Separações*, que integra uma reflexão sobre o ato de pintar análogo ao ato de jogar (*Jogar com a Pintura*) e uma outra reflexão que se envolve com o grupo de pinturas que inicialmente produzi e se centrou num sentido de jogo (*Pintar Jogos*). Esta última, em particular, desenvolve-se através da relação entre dois elementos que se confrontam e que acabam por se definir, precisamente, pela interação que estabelecem um com o outro, fazendo convergir as possibilidades discursivas que giram em torno da noção de jogo nas possibilidades discursivas da própria pintura, isto é, passando a entender a própria pintura como uma espécie de campo no qual se estabelece um jogo entre quaisquer dois dos seus elementos constitutivos. Entre as duas reflexões, o grupo de pinturas ao qual me refiro, *Tabuleiros de Xadrez*, é apresentado.

Na segunda parte desta investigação estabeleço *Diálogos e Pausas*. Nela, foco-me na questão das interposições. Início, de um modo amplo, com *Entre Parêntesis*, e a seguir, aprofundo-me a respeito das pinturas que apresento e que nomeiam as suas próprias reflexões: *Envelopes e Sussurros*. Tais reflexões dão fruição a assuntos que me instigaram durante a produção destas pinturas e que exponho em pequenos textos: *Materialidade e tempo na pintura; Pinturas abstratas títulos figurativos; Abstração: do visível e invisível; Invólucros, caixas, cascas; Aparências, julgamentos, acolhimento e Uma questão de perspetiva*. No decorrer destes pensamentos, estabeleço diálogos e paralelismos com alguns pintores e outros autores que tenho como referência. Finalizo esta parte com *Terre verte e Brice Marden ou a mesma coisa são várias*, um breve estudo a respeito da série *Terre verte* do pintor.

A terceira e última parte desta pesquisa, *Encontros e Toques*, inicia com um texto que recorre a Wittgenstein e aborda a pintura relativamente à estrutura da linguagem verbal. Por um lado, tal reflexão estabelece pontos de ligação aos tópicos centrais deste trabalho, por outro, encaminha-o para o seu final, abrindo assim espaço para *Jottings*. A característica breve desse texto tem como intenção reforçar a minha vontade de que as pinturas que o sucedem sejam vistas (lidas) de acordo com a sua natureza: de anotação. Assim, espero que essas pinturas

---

<sup>12</sup> Termo que se encontra coberto, com ligeiras variações, pelas palavras que correspondem aos termos ingleses “play” e “game” na maior parte das línguas europeias modernas.

servam, *em si*, como reflexão. Se a pintura constitui uma linguagem, convido o leitor, nas últimas páginas deste trabalho, a escutá-la.

#### Questões Metodológicas

- A presente dissertação encontra-se redigida no Novo Acordo Ortográfico.
- O discurso presente nesta dissertação foi escrito na primeira pessoa do singular, por me parecer mais adequado à apresentação de um projeto teórico e prático pessoal.
- Optei pela tradução livre das diversas citações presentes nesta dissertação de forma a manter a harmonia da sua leitura. Das exceções dizem respeito os poemas citados, pois pareceu-me benéfico mantê-los na sua língua original, salvaguardando, assim, a sua natureza sensível.
- O meu trabalho de pintura, no decorrer desta investigação, é apresentado através de quatro grupos, devido à sua natureza de conjunto. Deste modo, cada um dos grupos é apresentado imediatamente antes ou depois dos textos que os envolvem.
- Devido ao que anteriormente mencionei, gostaria de sugerir que este documento fosse lido no modo de exibição de duas páginas.

## Sobre o meu contexto individual e coletivo

Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que ultrapassasse qualquer outra urgência. Ele aí está, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente soberano na sua ruminação do mundo, sem outra “técnica” senão a criada pelos seus olhos e pelas suas mãos à força de ver, à força de pintar, obstinado a tirar deste mundo, onde soam os escândalos e as glórias da história, telas que nada acrescentarão às cóleras e às esperanças dos homens, e ninguém se queixa.<sup>13</sup>

Às vezes é difícil continuar a pintar. Tenho tantas dúvidas. Lembro-me do final do excerto acima citado; chego a ponderar se os sussurros<sup>14</sup> terão assim tanta pertinência; se realmente as coisas que não nos levam a lugar algum sejam as tais de grande importância<sup>15</sup>. Lembro-me da voz de Elis Regina: «mas qualquer canto / é menor do que a vida / de qualquer pessoa»<sup>16</sup>. Lembro-me do poema da Adília Lopes: «Esta música / é linda / mas não anula / o sofrimento / não traz de volta / à vida / aqueles que amei / e que já morreram».<sup>17</sup> Paro e olho o que estou a fazer. O que estou a pintar. Depois, relembro Rex Butler quando pergunta a Yves-Alain Bois se é possível que a arte tenha algum impacto social hoje, ao qual ele lhe responde: «Tu tens muito pouco impacto em tudo o que fazes. Se queres ter um impacto social, então torna-te assistente social. Aí possivelmente terás um impacto social. Mas se é possível ter uma arte socialmente ativa? Sim!»<sup>18</sup>

A minha pintura não é autorreferencial, ela também não é socialmente bandeirante, política. Mas ao mesmo tempo sim. Talvez? Quero dizer, eu não posso deixar para trás uma consciência de quem sou e de qual passado carrego, tanto individual quanto coletivamente, como algo que, inevitavelmente, condiciona o trabalho que faço. E por isso, e ainda que o meu trabalho não se envolva com um discurso explicitamente autobiográfico nem vincadamente social ou político, a tal consciência daquele que é o meu lugar de expressão no mundo (de direito e dever), é inevitavelmente um fator para a minha exigência, para o meu próprio criticismo e, no final de contas, para o meu projeto de pintura. A consciência do meu contexto individual e coletivo faz-me entender que cada pintura que termino contém em si uma “personalidade”, ela exprime algo sobre o mundo no qual vivo e observo, e essa expressão através da pintura pode ser um ponto de vista. E criar um ponto de vista é, por si, político.

---

<sup>13</sup> PONTY, Merleau – *Op. cit.*, p.21.

<sup>14</sup> Digo respeito a uma frase de Clarice Lispector que é apresentada e referenciada adiante.

<sup>15</sup> Digo respeito a uma frase de Manoel de Barros que é apresentada e referenciada adiante.

<sup>16</sup> Da canção *Como Nossos Pais*, composta por Belchior.

<sup>17</sup> LOPES, Adília – *Dias e dias*, p.11.

<sup>18</sup> BOIS, Yve-Alain – *All about Yve: an interview with Yve-Alain Bois*, p.6.

O contexto que resulta da minha bagagem individual e do meu privilégio coletivo é, de acordo com o que vejo, reparo e sinto, o de um sistema que insistentemente fecha, restringe, limita e separa. Da minha circunstância coletiva – mulher, portuguesa, europeia – percebo uma estrutura persistentemente binária, cujas raízes são profundas e resultam de um passado colonialista que a minha contemporaneidade carrega: um passado de segmentação e superioridade que perpetuou uma estrutura de divisão, categorização e dominância. Neste sistema dualista que envolve o mundo que me rodeia (das mais ínfimas relações que presencio às notícias do mundo que me afetam) vejo e reflito sobre o estado das coisas, pensando nelas através de outras configurações, reparações e acreditando (porque vejo e sinto) numa abertura à tal estrutura rigorosa, limitada e restritiva. Creio que essa abertura pode ser tudo o que cabe dentro (ou pelo contrário, se extrapola) das estruturas dualistas que igualmente permeiam a nossa concepção do mundo: podem ser intervalos, limites, hibridismos, subjetividades, *meios-do-caminho*, interstícios e tantos outros elementos que se interpõem. Acredito que existe muito mais para além de uma moeda de duas faces – indivisível e permanente. Prefiro olhar a moeda através da possibilidade da sua fundição, prefiro vê-la através do seu material: aberto à transformação.

## PRIMEIRA PARTE

### CONFRONTOS E SEPARAÇÕES

#### 1. PINTURA E JOGO

A partir do mundo e através da pintura, registo elementos que se confrontam e que acabam por se definir, justamente pelo jogo que estabelecem um com o outro, como uma espécie de ponte recíproca entre causa-efeito. Apercebo-me também de que, ao pintar, me encontro num jogo com a pintura. Pinto jogos, mas ao fazê-lo estou também eu num processo de jogo com a superfície que confronto e me confronta de volta. Assim, estabeleço aqui dois textos: *Jogar com a Pintura* diz respeito ao ato de pintar, mais precisamente à relação entre pintor e pintura, onde desenvolvo o processo de pintura como análogo ao processo de jogo e, ao fazê-lo, acabo por subtilmente introduzir relatos da minha experiência pessoal enquanto pintora. Para tal, inicio essa reflexão partindo dos seis elementos que, segundo Scott G. Eberle, caracterizam o ato de jogar, e constato as suas familiaridades com a relação entre pintor e pintura; *Pintar Jogos* reflete, sobretudo, em torno do grupo de pinturas *Tabuleiros de Xadrez*.

#### 2. JOGAR COM A PINTURA

Escrever um poema / é como apanhar um peixe / com as mãos / nunca pesquei assim um peixe / mas posso falar assim / sei que nem tudo o que vem às mãos / é peixe / o peixe debate-se / tenta escapar-se / escapa-se / eu persisto / luto corpo a corpo / com o peixe / ou morremos os dois / ou nos salvamos os dois / tenho de estar atenta / tenho medo de não chegar ao fim / é uma questão de vida ou de morte / quando chego ao fim / descubro que precisei de apanhar o peixe / para me livrar do peixe / livro-me do peixe com o alívio / que não sei dizer<sup>19</sup>

Grande parte dos jogos estabelecem uma relação entre dois. Tal afirmação diz respeito a dois lados, considerados oponentes, que tanto se podem traduzir, num sentido literal de jogo, a duas pessoas ou equipas, quanto, num sentido metafórico e de aproximação do jogo à pintura, ao pintor e à própria pintura, ou seja, uma relação de jogo entre o pintor e a própria natureza plástica e visual da obra. Como assinala Daniel Richter: «Tu levantas-te e vais trabalhar e ir trabalhar quer dizer que vais pintar e vais tomar decisões na pintura e vais olhar, encarar a pintura e a pintura vai encarar-te de volta. E depois vais encontrar uma solução para os problemas que tu próprio criaste.»<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> LOPES, Adília – *Um jogo bastante perigoso*, p.14.

<sup>20</sup> RICHTER, Daniel – *Daniel Richter interview: A german painter* [online], [2016]. [Consult 2022-01- 05], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F2uOntfdr0o>

Scott G. Eberle, em *The Elements of Play*, refere-nos os seis elementos básicos do ato de jogar, que devem ser entendidos não como coisas estáticas, mas antes como uma espécie de «imagens em movimento: antecipação, surpresa, prazer, compreensão, força e equilíbrio»<sup>21</sup>.

O que se situa entre o jogador e o início do jogo, do mesmo modo que se poderá dizer que se situa entre o pintor e o início de uma pintura, é a *antecipação*. Ela é o intervalo que precede o ato de jogar / pintar: uma antecipação que é imaginativa, concentrada, expectante e que é tanto prazerosa quanto tensa (ansiosa), pois apesar de carregarmos o prazer da memória de jogos e pinturas passados («os jogadores em estado de antecipação encontram-se numa espécie de lembrança de um prazer futuro»<sup>22</sup>) sabemos, também, que o próximo jogo e pintura serão necessariamente diferentes e irrepetíveis. Assim, o jogador que joga e o pintor que pinta preparam-se para o confronto já jogando e já pintando, ainda que de um modo mental: «Preparar-se para jogar é começar a jogar; estar pronto para jogar já é estar no jogo.»<sup>23</sup>. Falando exclusivamente da pintura, creio que podemos propor a noção de preparação através de duas abordagens distintas (no mínimo). Uma delas, diz respeito a uma preparação que é estritamente planeada e, geralmente, envolve uma ideia e um processo metódico de jogo com a pintura. A outra abordagem, apesar da disposição e do estado de concentração acima mencionados, provém de algo mais próximo de uma *vontade* de pintura, algo quase instintivo, e da qual o processo de execução da pintura é muitas vezes por ela iniciado e /ou conduzido. Neste último caso, a pintura é quem levanta o véu das jogadas.

A antecipação dá lugar ao segundo elemento estabelecido por Eberle – a *surpresa* – e esta encontra-se inevitavelmente ligada, ou até condicionada, pela antecipação, na medida em que a surpresa surge quando alguma situação no jogo ou na pintura altera a habitual linha de pensamento, isto é, rompe com o método. A surpresa – seja ela positiva ou negativa – borbulha quando a tal incongruência surge. Ida Ekblad, ao falar sobre a sua prática de pintura, refere: «O instinto é aquilo pelo qual sou mais atraída no meu processo de trabalho, pois ele resulta no elemento da surpresa. Se eu tenho tudo estritamente planeado, perco por completo o interesse. Tem de ser sobre algo hilariante que acontece dentro do processo.»<sup>24</sup> O pintor, como o jogador, mantém a pintura passível de ser surpreendente ao escolher técnicas e abordagens inusitadas, ao negociar regras e posições novas, ao introduzir técnicas e tecnologias que

---

<sup>21</sup> EBERLE, Scott G. – *The elements of play: toward a philosophy and a definition of play* p.222.

<sup>22</sup> EBERLE, Scott G. – *Op. cit.*, p.223.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.222

<sup>24</sup> EKBLAD, Ida – *The painting is the language* [online], [2023]. [Consult. 2023-02-03], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LVBGznbqfyw>

permitem novos desempenhos, etc. E assim, o jogador que joga e o pintor que pinta prolongam e perpetuam o jogo / a pintura ao garantirem o seu final em aberto. A curiosidade, que é, segundo Eberle, uma forma de antecipação, conduz à descoberta, tornando-se assim uma espécie de recompensa do jogo e da pintura.

John Berger inicia *A Aparência das Coisas* com um ensaio que remete precisamente para o ato de jogar, partindo da perspectiva do narrador que entra num café e repara num grupo de pessoas que se encontram a jogar às cartas (à “bisca”). Citando-o:

Vimo-los jogar. [...] Jogavam com bastante concentração: mantinham-se de olhos fixos nas cartas, que por vezes eram batidas na mesa com a autoridade de um martelo de relógio municipal. [...] A conversa dos jogadores incidia unicamente sobre o jogo. [...] Quanto mais os observávamos, mais forte era a sensação que tínhamos de estar a olhar para as costas de quatro pessoas debruçadas no parapeito de uma ponte, a olhar para o rio, para um barco, para um cardume de peixes que não conseguíamos ver. Na realidade, podíamos ver-lhes as caras, mas estas não revelavam nada a não ser o seu grau de concentração. [...] Quando reparou em nós, aproximou-se e desejou-nos bom apetite. Depois disse: “Às vezes é bom comer, é uma espécie de chamada à ordem.” Voltou para junto dos outros e ficou por momentos a olhar para as cartas que o proprietário tinha na mão. Uma vez mais, acenou aprovadoramente com a cabeça – como se do parapeito da ponte tivesse visto passar uma barca dourada. Na parede por trás dos jogadores havia um horário das camionetas locais. Era a coisa mais nova e colorida no estabelecimento. Mas não havia nenhum relógio, e quando mais tarde perguntei ao proprietário que horas eram ele teve de sair para ir perguntar a outro café na mesma rua, duas portas abaixo.<sup>25</sup>

Creio que vários aspetos deste ensaio são de pertinente reflexão. A concentração é aqui acedida através de uma metáfora de quem olha «para o rio, para um barco ou para um cardume de peixes que não conseguíamos ver»<sup>26</sup> que, curiosamente, se aproxima subtilmente da escolhida por Adília Lopes no poema anteriormente citado («Escrever um poema / é como apanhar um peixe»<sup>27</sup>). De facto, “apanhar” a pintura passa por este processo: de atenta concentração e compenetração («tenho de estar atenta»<sup>28</sup>) relativamente a algo que é invisível a um olhar externo «quanto mais os observávamos, mais forte era a sensação que tínhamos de estar a olhar para [...] que não conseguíamos ver.»<sup>29</sup>, procedido de um jogo entre pintor e uma pintura que, como um peixe, também se tenta debater e escapar.

A antecipação na sua forma concentrada, e a surpresa, são duas das interposições entre pintor e pintura que, como de resto todas as que veremos de seguida, podem ser temporalmente

---

<sup>25</sup> BERGER, John – *A Aparência das Coisas*, p.8.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p.8.

<sup>27</sup> LOPES, Adília – *Op. cit.* p.14.

<sup>28</sup> LOPES, Adília – *Ibid.*

<sup>29</sup> BERGER, John – *Op. cit.*, p.8.

permeadas pelo terceiro elemento apresentado por Eberle – *o prazer* – que se situa entre o jogador e jogo como um pêndulo que vai e vem, uma luz que se acende e apaga, A concentração e o prazer, juntos, dão lugar a uma absorção, um “mergulho”, uma “devoção” tal, que fazem o jogador que joga e o pintor que pinta facilmente esquecerem qualquer coisa da ordem comum da vida. Esquecerem-se do tempo: «quando mais tarde perguntei ao proprietário que horas eram ele teve de sair para ir perguntar a outro café na mesma rua, duas portas abaixo.»<sup>30</sup> (note-se que os jogadores, proprietários do café, não tinham sequer relógio no estabelecimento); esquecerem-se do próprio alimento: «Quando reparou em nós, aproximou-se e desejou-nos bom apetite. Depois disse: “Às vezes é bom comer, é uma espécie de chamada à ordem.”<sup>31</sup>». Esta absorção do jogador que joga e do pintor que pinta leva-os para outra dimensão que os afasta de qualquer camada ordinária da vida. Nessa outra dimensão, nesse estado de frenesim, ambos se encontram num confronto «de vida ou de morte<sup>32</sup>» para apanhar o peixe, que é como quem diz, num confronto de vida ou morte para apanhar a pintura ou ganhar o jogo.

Enquanto se joga e se pinta, o prazer mistura-se com todos os outros elementos. Se recuarmos aos momentos de antecipação de uma pintura, conseguimos constatar como a expectativa e o desejo já acarretam prazer – pois prometem. A surpresa, tal como a descoberta, também acarreta prazer. O jogo e a pintura também se perpetuam por isso: pelo prazer do processo poder ser, em si, uma recompensa. Mas ele é principalmente momentâneo, como o tal pêndulo que vai e vem: na pintura, investe-nos a pintar um pouco mais, mas tal investida pode levar, tanto à acumulação de recompensas (técnicas, intelectuais, emocionais...) quanto a riscos e falhas inevitáveis: ambos estão implícitos à investida no jogo da pintura.

Ainda no que diz respeito às tais recompensas, e trazendo agora para reflexão o quarto elemento proposto por Eberle – *compreensão* – podemos com ela assistir à ampliação da capacidade do jogador e pintor. No entanto, e para fins da presente investigação, valorizo aqui a compreensão técnica e intelectual, uma vez que o desenvolvimento de outras competências sugeridas pelo autor, sociais por exemplo, se encontram mais próximas de uma relação de jogo entre duas pessoas ou equipas, caso que não é, aqui, objeto de estudo. Ainda assim, penso que seja possível considerar uma compreensão na pintura que é de natureza social, na medida em que a pintura se propaga para os grupos próximos do pintor, “fortalecendo-o” socialmente e conduzindo-o a novas amizades e contactos. O prazer e a compreensão de natureza social, integrados na

---

<sup>30</sup> BERGER, John – *Ibid.*

<sup>31</sup> BERGER, John – *Ibid.*

<sup>32</sup> LOPES, Adília – *Op. cit.*, p.14.

pintura, sustentam o contexto coletivo dos pintores com experiências e propósitos comuns, fazendo deles uma espécie de parentes próximos. Se atentarmos ao final do ensaio de Berger, percebemos nitidamente como o prazer e a compreensão de jogar reorganiza deliberadamente os relacionamentos de natureza social do jogador, que pode ser entendido, também, como do pintor:

Os quatro continuaram a jogar. Cada um deles podia ver o que mais ninguém no mundo podia – as suas próprias cartas. O mundo não queria saber. Mas os outros três jogadores queriam; reconheciam a importância de cada pormenor no jogo que lhes havia sido atribuído. Tal interesse e preocupação equivaliam a uma espécie de dependência; até certo ponto, cada um deles governava os demais, até ao momento em que a partida chegasse ao fim e se declarasse o vencedor e a vitória ficasse também decidida. Assim, eles estabeleciam uma equidade mais justa do que qualquer outra existente no mundo. E deste modo eram também capazes de aceitar as mais extremas exigências das cartas como uma prova da pureza das suas ações e intenções. O código a que se submetiam, como o código dos anarquistas, era violento, absoluto e mais próximo da sua própria compreensão e dos seus anseios do que qualquer outro código existente na vida quotidiana. Cada carta batida na mesa ajudava a minar a autoridade deste mundo. Era a uma conspiração que estávamos a assistir. E uma conspiração à qual facilmente nos poderíamos ter juntado.<sup>33</sup>

O quinto elemento, *força*, flui do conhecimento. Jogar e pintar treinam as habilidades e desenvolvem a perspicácia do jogador que joga e do pintor que pinta. Ambos ganham força na forma de domínio e de controlo. Esta força torna-nos – pintores – mais confiantes, engenhosos, motivados e apaixonados pela pintura. Todas as expressões de força conduzem a uma maior preparação para o inesperado.

Quando o jogo adiciona compreensão e força, então o resultado é *equilíbrio*, o sexto e final elemento sugerido por Eberle, permitindo ao jogador que joga e ao pintor que pinta experimentarem dimensões crescentes de «dignidade, facilidade, sagacidade, realização e espontaneidade»<sup>34</sup>. Ao pensar no equilíbrio em termos físicos, podemos considerar do jogador e do pintor uma maior consciência do seu corpo no espaço: ambos passam a controlar os seus braços e mãos, pernas e pés, cabeça e tronco, levando-os para uma estreita relação com o jogo e a pintura. Nos dois casos, «o corpo lembra o que a mente esqueceu»<sup>35</sup>, permitindo ao jogador e ao pintor agirem mais intuitivamente. Além do equilíbrio físico, é importante reconhecer os benefícios do equilíbrio de um ponto de vista emocional. Ele é de extrema importância no processo do jogo tanto quanto no processo da pintura, pois permite ao jogador e ao pintor, a limite, serem capazes de continuar a jogar e a pintar.

---

<sup>33</sup> BERGER, John – *Op. cit.* p.9.

<sup>34</sup> EBERLE, Scott G. – *Op. cit.*, p.226.

<sup>35</sup> EBERLE, Scott G. *apud.* Stuart Brown – *Op. Cit.*, p.226.

Creio que o processo do jogo, e agora falando unicamente da pintura, rematando assim a presente reflexão, pode traduzir-se numa espécie de vício que não me parece ser muito mais do que o de uma relação entre o pintor e todas as questões e vontades que dentro dele surgem sob a forma de pensamento pictórico. Pode ser, segundo este ponto de vista, uma relação de jogo entre o pintor e ele mesmo (relembrando Richter: «[...] E depois vais encontrar uma solução para os problemas que tu próprio criaste.»<sup>36</sup>). É um jogo que é com a pintura, mas igualmente com quem pinta. Tomando isto como hipótese, talvez melhor se compreenda como o sentido de realização de quem pinta é transitório: «quando chego ao fim / descubro que precisei de apanhar o peixe / para me livrar do peixe / livro-me do peixe com o alívio / que não sei dizer»<sup>37</sup>. Existe uma realização que, paradoxalmente, alivia e anseia por pintar mais – pois vemos, pensamos e sentimos a toda a hora. Philip Guston, refletindo sobre chegar perto do final de uma pintura, diz-nos: «Quando tu sabes que tiveste a tua corrida na pintura e te sentes bem a respeito dela, então a pintura é tanto tua amiga quanto inimiga. Por inimiga quero dizer: vais querer correr de novo.»<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> RICHTER, Daniel – *Op. cit.*

<sup>37</sup> LOPES, Adília – *Op. Cit.*

<sup>38</sup> GUSTON, Philip – *A Life Lived* [Filme], 1981, (58min). Disponível em: <https://michaelblackwoodproductions.com/project/philip-guston-a-life-lived/>

### 3. PINTAR JOGOS

*Tabuleiros de Xadrez*



Figura 1 - Beatriz Coelho, *Tabuleiro de Xadrez nº13*, 2021. Óleo sobre linho (díptico), 39x78 cm. Acervo pessoal.



Figura 2 - Beatriz Coelho, *Tabuleiro de Xadrez nº 14*, 2021. Óleo sobre linho (díptico), 39x78 cm. Acervo pessoal.



Figura 3 - Beatriz Coelho, *Tabuleiro de Xadrez nº12*, 2021. Óleo sobre linho (díptico), 39x78 cm. Acervo pessoal.

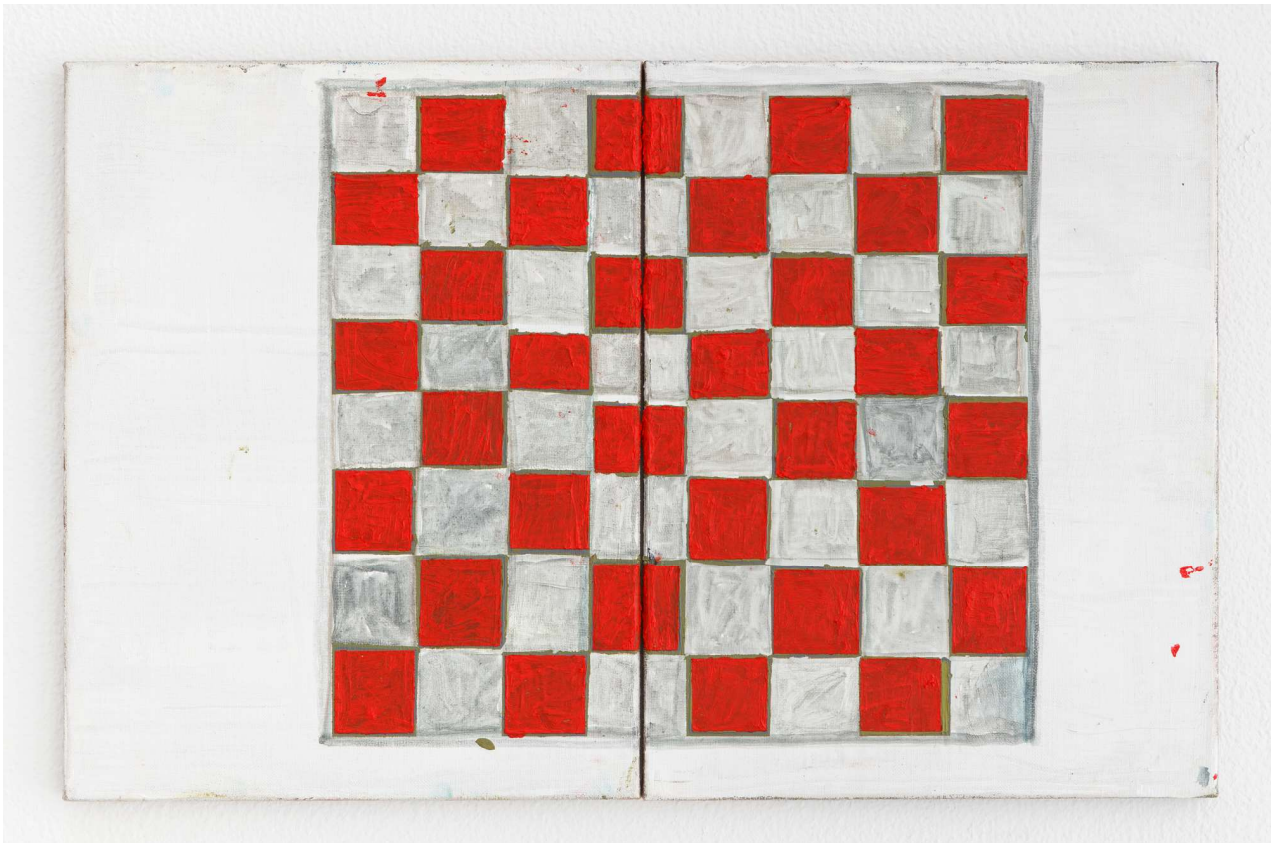


Figura 4 - Beatriz Coelho, *Tabuleiro de Xadrez nº13*, 2021. Óleo sobre linho (díptico), 39x78 cm. Acervo pessoal.



Figura 5 - Beatriz Coelho, *Tabuleiro de Xadrez, nº4*, 2021. Óleo sobre linho (díptico), 70x100 cm. Acervo pessoal.

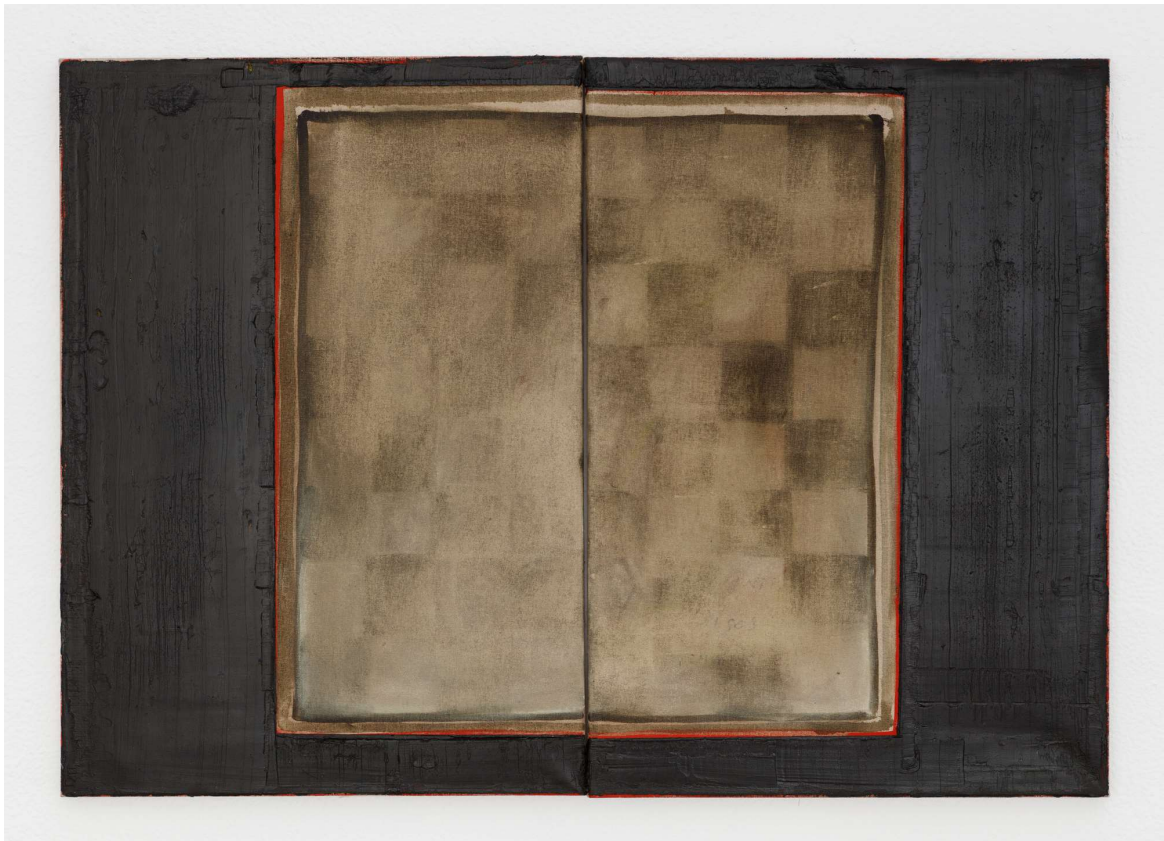


Figura 6 - Beatriz Coelho, *Tabuleiro de Xadrez nº3*, 2021. Óleo sobre linho (díptico), 70x100 cm. Acervo pessoal.



Figura 7 - Beatriz Coelho, *Tabuleiro de Xadrez nº 21*, 2021. Óleo sobre linho (díptico), 120x180 cm. Acervo pessoal.

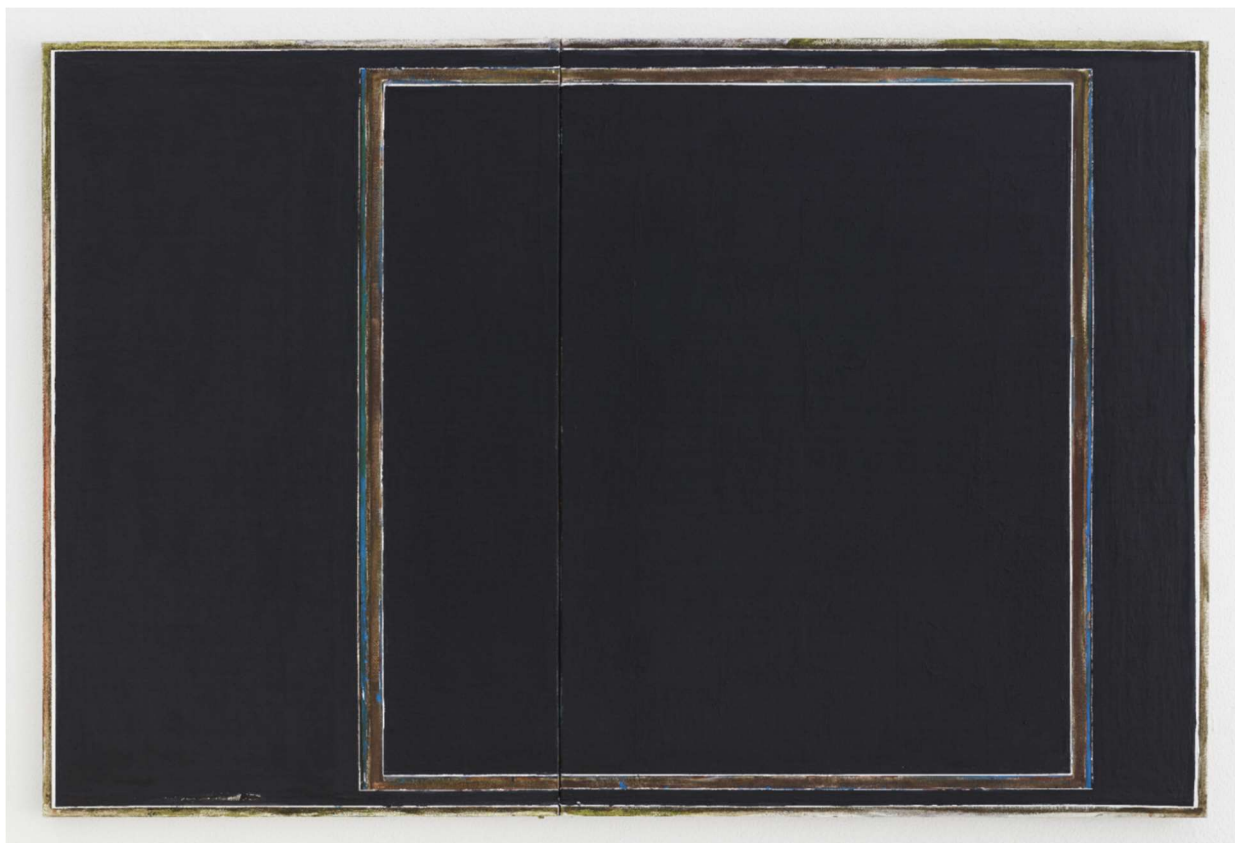


Figura 8 - Beatriz Coelho, *Tabuleiro de Xadrez n° 22*, 2021. Óleo sobre linho, 120x180 cm. Acervo pessoal.

Este é o momento em que começo uma apresentação de reflexões em torno do grupo *Tabuleiros de Xadrez*, mas é, também, a primeira vez que escrevo de uma forma mais direta relativamente à minha pintura e, por isso, sinto necessário introduzir e esclarecer dois constituintes estruturais que a permeiam.

### **Pintura a óleo e manualidade na pintura**

A tinta a óleo encontra-se permanentemente “viva”. Ela acarreta questões de alquimia e mistério que parecem resistir à contemporânea ambição de querer fazer evoluir e controlar tudo de forma absoluta. Precisamente por essa razão é que me agrada, também, pintar sobre linho em madeira. É que a pintura (tradicionalmente falando) permanece estagnada, ou então paradoxalmente, resistente à tecnologia avançada, ao contrário de tudo o que nos rodeia. Sean Scully faz uma observação muito curiosa a este respeito:

Uma das coisas que eu acho tão interessante na pintura é que não podes realmente modernizá-la, no sentido em que também não podes modernizar a corrida. Quero dizer: tu corres ou não corres, certo? [...] Isso para mim é muito importante. É uma parte muito importante do que é a pintura, de qual é a sua identidade. É permanentemente primitiva. É sempre afirmativa. [...] Em certo sentido, é indiferente ao mundo. Ou não responde ao progresso do mundo. Não responde à tecnologia.<sup>39</sup>

Esta tal resistência da pintura face a uma tendência de produção *standardizada*, que parece habitar o mundo, esta assumida resposta face à tecnologia e padronização de produção, reflete-se também, no meu processo de trabalho, pela importância que sinto em decidir o formato das grades, em comprar a madeira, escolher o linho, engradar, *entelar*<sup>40</sup>, encolar – como algo que sinto identificar-se com o meu próprio modo de ver as coisas e, de alguma forma, com o meu modo de ser. Esta preparação de uma tela (quase) toda por mim construída revela-se de extrema importância pois acredito que constitui, *em si*, o início da pintura. Como anteriormente constatei: «Preparar-se para jogar é começar a jogar; estar pronto para jogar já é estar no jogo.»<sup>41</sup>. Claro que esta insistência por construir o máximo que consigo com as minhas mãos acarreta também alguns riscos, que não me parecem dizer tanto a respeito da durabilidade e conservação da obra (espero), mas mais a um aspeto, um carácter, uma identidade que a pintura passa a compreender e que tende, por vezes, a ser vista de um modo pejorativo. Uma

---

<sup>39</sup> SCULLY, Sean – *Inner: the collected writings and selected interviews of Sean Scully*, p.30.

<sup>40</sup> A palavra “entelar” consta, apenas, no dicionário da língua portuguesa do Brasil. No entanto, será utilizada no decorrer do presente trabalho, sempre que necessário, uma vez que não me parece existir nenhuma palavra, em português de Portugal, que lhe seja correspondente. *Engradar* diz respeito ao ato de montar a grade da tela. “Entelar” diz respeito ao ato de fixar a tela na grade. Os dois termos são distintos e ambos fazem parte do processo de preparação de uma pintura.

<sup>41</sup> EBERLE, Scott G.– *Op. cit.*, p.222.

manualidade que lhe confere um resultado talvez mais “tosco” ou “imperfeito”. Mas eu gosto dessa transparência como risco. É um risco que resulta da minha escolha.

### **Repetição na pintura**

Ora, se a pintura não é mecanizada, é manual, e no meu caso – vincadamente manual – então repetida nunca é. O seu processo é irreproduzível. Ela é a própria coisa, irredutível e insubstituível. «É um momento num corpo, é um pensamento e um sentimento incorporados.»<sup>42</sup> Por isso tenho alguma dificuldade na aplicação do termo “série” no contexto das minhas pinturas (prefiro “grupo”, sentindo nesta palavra uma maior pluralidade e algo que se prende mais com um conjunto reunido). Agora, tendemos a falar sobre repetição quando algum ou alguns elementos constituintes da pintura se mantêm iguais ou semelhantes numa quantidade considerável de pinturas que nos possam fazer apreendê-las como repetidas. E, nesse caso, pode existir uma espécie de repetição no meu trabalho, ou então, existem pinturas variantes de um mesmo denominador comum. Tal começou a acontecer, de forma involuntária, com o grupo *Tabuleiros de Xadrez*. Creio que não seja difícil compreender este acontecimento que é, no fundo, reflexo da vontade de partir de uma mesma premissa e experimentá-la com novas possibilidades. Estando interessada nas relações entre elementos, respetivas interposições e no modo como tais interações se podem reconfigurar, transformar, eu necessária e obsessivamente preciso de pintar mais, pois o leque de experimentação é muito aberto e é preciso “jogar mais”, “treinar mais” ou “cavar mais fundo”, por assim dizer. Gonçalo M. Tavares diz-nos, a respeito do jogo: «O jogo é quase sempre isto: regras que se fixam e, dentro delas, liberdade que se oferece. As regras dizem: para além de mim não podes passar; e a liberdade diz: mas dentro do espaço limitado pelas regras podes fazer muitas coisas. Sem regras não há jogo: são necessários limites para que exista algo a que possamos dar nomes.»<sup>43</sup> e no decorrer da sua reflexão, acrescenta: «O jogo começa, então por uma definição: as regras. As regras pressupõem uma imobilidade, ou melhor, uma repetição. Num importante texto: “O Brinquedo e o Jogo”, Walter Benjamin refere que a grande lei que “rege o mundo do brinquedo” é precisamente “a lei da repetição”».

Assim, e posta a questão da repetição, posso então dizer que, em cada pintura que constituiu o grupo *Tabuleiros de Xadrez*, o ponto de partida é muito idêntico: um díptico com um quadrado (que pode, enfim, representar um tabuleiro de jogo de xadrez), ora centrado na totalidade das

---

<sup>42</sup> SCULLY, Sean – *Op. cit.*, p.100.

<sup>43</sup> TAVARES, Gonçalo M. – *Op. cit.*, p.282.

telas, ora desviado – recaído para alguma das telas; ora com sessenta e quatro quadrados circunscritos no quadrado maior, ora sem, ora com reminiscências deles. Nenhuma forma dos tabuleiros totaliza a área dos dípticos. Vemo-las, antes, inseridas num espaço ou fundo, vemo-las, digamos assim, numa espécie de “contexto”<sup>44</sup> ou “circunstância” do tabuleiro. É nas entrelinhas desta breve descrição que se encontra uma espécie de magia. Cada pintura, apesar do seu idêntico ponto de partida relativamente às outras, contém *algo* que a distingue. E por isso, o grupo renova-se. Uma nova pintura diferencia-se de todas as outras: ou porque acrescenta um ponto de vista, ou porque, apesar dos seus distintos contextos, se encontra em concordância com outra, ou porque discorda de todas ao mesmo tempo. Esta distinção não implica qualquer tipo de comparação de qualidade. Não que a última pintura produzida fosse melhor do que as anteriores (embora eu o desejasse). Mas enquanto “essa” última contivesse *algo* fresco relativamente às outras, eu continuava a pintar. E, assim, se formalmente as pinturas quase se repetem (quase), por outro lado elas apontam para sensações e / ou pensamentos completamente distintos, carregam pesos distintos: umas confirmam-se, outras repelem-se, outras contradizem-se, tornando-se, no final, misteriosas para mim.

O jogo que eu percebo nestas pinturas envolve-se mais com noções de contradições e oposições do que, propriamente, estados de harmonia. A relação entre direita e esquerda, entre pinceladas horizontais e verticais são, em si, relações antagónicas, de embate entre sentidos opostos. O ritmo ditado pelas faixas de cor até pode parecer harmonioso, e algumas pinturas deste grupo até parecem eliminar a explicitação de elementos pictóricos oponentes, como é o caso do díptico amarelo (Figura 1) ou do azul-arroxeadado (Figura 2) que lhe serve de parêntese. Mas até nesses casos, nos quais há uma certa harmonia ditada por um amarelo intenso que preenche toda a forma, ou por um azul esquisito maioritariamente coberto, existe uma assimetria, uma espécie de desigualdade entre lados, dos quais um deles se encontra sobrecarregado, como uma *desvantagem*, ou, segundo outro ponto de vista, *privilégio* no jogo. E mesmo quando o tabuleiro compreende simetria e esse desconcerto de peso não se encontra, então surgem interações confrontativas entre aquilo que entendo como tratamentos aplicados à superfície, por exemplo, o de uma materialidade face a áreas diluídas. Ou, ainda, a presença física da (talvez) maior interposição criada nestas pinturas – o efeito causado pela estrutura de díptico – o rasgo entre

---

<sup>44</sup> Palavra “contexto” no sentido de:

«1. Conjunto de circunstâncias à volta de um acontecimento ou de uma situação. = conjuntura; enquadramento; 2. Aquilo que envolve algo ou alguém = ambiente» in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [consultado em 04-02-2023].

o quadrado. Ao pensar nestes aspetos que tentei aqui sublinhar, lembro-me de um ponto que Scully estabelece a propósito das suas pinturas, algo que me parece confirmar como este sentido de jogo pode revelar-se muito menos lúdico, divertido e harmonioso do que aparenta:

Alguém, uma vez, descreveu este processo como o dos legos, sabes, como as crianças juntam peças. As crianças, precisamente, gostam das minhas pinturas pois olham para elas e desconstroem-nas psicologicamente: pegam nas formas, separam-nas e juntam-nas - elas brincam / jogam com elas. Não é que elas entendam, claro, o *pathos*, mas entendem a estrutura e flexibilidade em questão.<sup>45</sup>

Todas estas subtis distinções são, no final, o que constituem de mais especial o trabalho no seu todo. Cada pintura contém um “caráter” e, a partir do grupo, experimentamos diferentes sensações, pontos de vista ou caminhos possíveis.

No final de contas, eu não estava necessariamente interessada em pintar tabuleiros de xadrez. Podiam ter sido tabuleiros de damas. Ou de gamão. No documentário de Philip Guston, há um momento que me despertou bastante curiosidade, no qual o pintor se encontra a falar a respeito de uma pintura enquanto a observa. A pintura intitula-se *Monument* e é uma das que compreendem o período do seu regresso à figuração.



Figura 9 - Philip Guston, *Monument*, 1976. Óleo sobre tela, 203,2x279,4 cm. Tate, Londres.

<sup>45</sup> SCULLY, Sean – *Sean Scully: painting*, [online], [2014], [Consult. 2021-11-23]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LWMqrNIIdBRk&t=199s>

[...] eu dei por mim a pintar isto e a interessar-me pelas aberturas e pelos lugares nos quais as formas encravavam umas nas outras. Enfim, estava a lidar com forças. E de repente umas estavam a carregar, a suportar, outras balançavam como um pêndulo, outras pareciam estar a ganhar força. A ideia de um organismo como encontra na natureza, que tem a sua própria energia. Energias. Diversas energias. E eu gosto do facto de isto estar a acontecer à nossa frente. Naquele caso [aponta para outra pintura] tu entras em algo que já aconteceu, mas nesta pintura [*Monument*] está a acontecer, e isso é muito excitante. Não tem nada a ver com pernas e pés. Eu ouço pessoas falarem sobre pernas e pés e intestinos e sapatos. Meyer Schapiro, meu amigo próximo, quando viu esta pintura disse: “Philip, olha!” [enquanto aponta para as pequenas aberturas que se podem ver na pintura]. E eu disse: “Absolutamente, Meyer, essas aberturas. Caso contrário não poderias respirar, seria algo insuportável. Apostaste bem.” [...]<sup>46</sup>

Eu não estava propriamente interessada em pintar tabuleiros de xadrez tal como Guston não estava interessado em pintar pernas nem pés. A minha exploração recaía na relação *entre* os elementos, nesse confronto entre formas, cores, tratamentos... era também ela uma relação entre energias, forças. E, do mesmo modo, uma exploração de aberturas, não só de aberturas pintadas quanto a da abertura física criada pela estrutura de díptico. No entanto, tentei que essa quase representatividade de uma temática de jogo funcionasse como uma espécie de introdução ou porta de entrada para a pintura que se via: «[...] Um jogo, sem peças e aberto a todas as possibilidades de associação, é talvez a solução ideal para fechar este percurso. Beatriz Coelho recorda-nos, em dois dípticos, resolvidos segundo as regras “tradicionais” da pintura, a indecível fronteira em que nos movemos: os padrões enxaquetados das duas composições são simultaneamente figuras geométricas e representações de tabuleiros de xadrez: abstracções e objectos, coisas e ideias.»<sup>47</sup>.

## Dípticos

Não me lembro de ter considerado intelectualmente a escolha da utilização de dípticos para estas pinturas. Sei que me interessava colocar duas telas dispostas em estado de choque e distribuir aquilo que fosse pintar pelas duas, podendo assim apreendê-lo na totalidade das duas telas. Recordo-me que a presença física dessa separação se revelou intrigante. O quadrado parece ser a forma geométrica simultaneamente mais simples, rígida e objetiva. Formado por duas linhas horizontais e duas verticais que se encontram em quatro ângulos retos, ele representa uma espécie de antítese do que é dinâmico, já que o seu formato o impede de se

---

<sup>46</sup> GUSTON, Philip – *Op. cit.*

<sup>47</sup> Excerto do texto expositivo de João Pinharanda, por ocasião da exposição coletiva: *Pintura: Campo de Observação*, na Galeria Cristina Guerra, Lisboa, na qual participei com duas pinturas do grupo *Tabuleiros de Xadrez*.

movimentar com facilidade. Parece destinado à estabilidade, ao controlo, à racionalidade. Comumente, representa fixação e permanência. Qual a sugestão, então, desse rasgo no quadrado? Desse “corte à faca” na sua estrutura quadrangular? Foi a partir da presença dessa brecha rasgo corte marca que comecei persistentemente a pensar sobre intervalos, espaços de quebra, “erráticos”, espaços de limbo. E percebi como, de algum modo, esses intervalos já se encontravam muito presentes no meu modo de pintar, através de aberturas, molduras pintadas dentro da pintura, espaços entre áreas que optava por revelar... Cézanne disse: «Para os objetos serem bem pintados tem de haver ar entre eles. Como tem de haver, para pensarmos bem, a sensação entre as ideias.»<sup>48</sup>

Neste sentido, em algum momento da produção dos *Tabuleiros de Xadrez* cheguei a pensar em jogar, também, com a oportunidade dos dípticos: com a sua possibilidade de separação total no espaço ou com a reconfiguração do díptico através da troca de telas. Ponderei instalar umas dobradiças no contacto entre o díptico, fazendo dele um objeto mais assumido, como um livro em pé, cujas páginas pudessem encontrar-se mais abertas ou fechadas e enfatizando, desse modo, a interposição como uma dobra. Mas todas essas ideias surgiram, creio, tardiamente. De todas as experiências, sentia que estava a tentar forçar ou artificializar algo que já se encontrava concluído. Então todos os dípticos permaneceram tradicionalmente expostos. O que me agrada, ainda assim, é olhar esse intervalo. Ele retém-me. Saber que ele mostra, a quem quiser assim ver, a possibilidade de uma reconfiguração. Como uma porta aberta. Teriam sido trabalhos totalmente diferentes se não tivessem sido produzidos segundo esta estrutura de duas telas. A interposição que o díptico cria é uma espécie de provocação, de liberdade oferecida, é a possibilidade de pensar outra coisa, de pensar fora da interação que vemos. É a oferta de ver *para lá* do modo como o estado de coisas se apresenta. Se o quadrado parece destinado à estabilidade, ao controlo e à racionalidade, como um jardim frequentemente aparado, então o corte que o atravessa, nestas pinturas, é a erva daninha imprevista que, agindo por conta própria, entre as sebes perfeitas nasce.

Como se, de facto, fosse possível colocar dois elementos no mundo ligados por uma relação de causa-efeito, mas desligados de tudo o resto – como se introduzidos num cofre dentro do universo. [...] A realidade não é controlável nem redutível, portanto pensar sobre ela é assumir que se deixa sempre algo de fora: pensar sobre algo é ter a consciência de que, ao fazê-lo, se está a deixar de pensar em alguma outra coisa. *Não podemos pensar em tudo ao mesmo tempo*, eis a exclamação sensata. E exclamar isto é reconhecer: *aquilo em que eu não consigo pensar pode ser decisivo.*<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> GASQUET, Joachim – *O que ele me disse...*, p.82 (palavras de Cézanne transcritas por Gasquet)

<sup>49</sup> TAVARES, Gonçalo M. – *Op. cit.*, p.54



## SEGUNDA PARTE

### DIÁLOGOS E PAUSAS

#### 4. ENTRE PARÊNTESIS

O sinal gráfico entre parêntesis “()” é, na linguística, uma interposição no discurso. É, basicamente, uma palavra ou frase isolada que se situa *entre* e com a qual se interrompe o discurso. É uma intervenção sob a forma de aparte ou comentário. O que lá está é proferido num tom mais baixo e é geralmente considerado acessório e dispensável, na medida em que pode ser retirado da frase sem alterar, com isso, o sentido da mesma. De modo figurado, é algo que serve de intermediário. Clarice Lispector, no livro *A Hora da Estrela*, escreve: «Os factos são sonoros mas entre os factos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona»<sup>50</sup>.

Não é intenção da presente investigação mergulhar em definições teóricas de pintura, mas antes refletir, partindo dela, sobre interações e interposições. Apesar de, na maioria dos casos, se encontrarem interações de elementos concretos nas pinturas, uma vez que estes são, desde logo, os seus constituintes básicos, o seu vocabulário, e por isso, naturalmente interagem, algumas pinturas particularizam, centram-se direta ou indiretamente nesta questão. São estas, frequentemente, as pinturas que me atraem. Pinturas que têm tanto de inútil quanto, paradoxalmente, de essencial. Pois pintar reflexos de um olhar atento sobre o mundo (sobre as interações das coisas no mundo e sobre os seus lugares intermediários: sussurros, interstícios...) tem tanto de ordinário quanto de urgente, na medida em que ao retirar estas pinturas, como se retiram os parênteses, nada acontece, mas também pouco se abre. Penso que o aparente caráter de detalhe, em quase tudo na vida, se revela, na verdade, de extrema importância. São os sussurros que exigem tempo para ouvi-los, são as pinturas que exigem disponibilidade para vê-las. Como diria Manoel de Barros: “As coisas que não levam a nada têm grande importância”<sup>51</sup>.

Ao abrir um parêntesis, interrompe-se um período ou um discurso para começar uma digressão interposta, que é como dizer que se interrompe o que se dizia para se começar a dizer algo distinto, dizer algo que tanto pode enfatizar o período imediatamente anterior, como contrariá-lo, continuá-lo ou segmentá-lo. Neste sentido, o que se situa entre parêntesis específica, não cede. Estas pinturas têm a mesma característica: elas chamam-nos, aproximam-nos, pois, têm algo para nos dizer de perto. Não gritam, sussurram. A abertura do parêntesis marca o início

---

<sup>50</sup> LISPECTOR, Clarice – *A hora da estrela*, p.27.

<sup>51</sup> DE BARROS, Manoel – *Poesia Completa Manoel de Barros*, p.137 (verso do poema *Matéria de poesia*)

da digressão situada *entre*. É lá que se encontra o tal desvio de rumo acima mencionado: a divagação, a excursão, o passeio. Ao fechar o parêntesis marca-se o fim, conclui-se tal divagação. Se fechar o parêntesis encerra a digressão e se a pintura é uma espécie de bateria de tempo: «Cada e toda a pintura é uma bateria de tempo – a sua aperceção pode consumir uma vida inteira»<sup>52</sup> ela é, ou pode ser vista, afinal, como um parêntesis aberto que não fecha, como uma viagem que não acaba nunca.

### **A meio do caminho**

Quando escrevi as primeiras frases deste ponto 4. (*Entre Parêntesis*), a proposta seria a de, por um lado, servir-me da função deste sinal para fazer uma aproximação às pinturas que produzia; por outro, imaginava que o próprio texto pudesse marcar, ainda que simbolicamente, um parêntesis na própria dissertação, uma espécie de interlúdio, de intervalo que marcasse o que viria a ser um ponto de viragem no meu trabalho. Acontece que tal ponto de viragem não aconteceu, pelo menos não de uma forma disruptiva. A ideia de jogo: de jogar com a pintura e de pintar jogos, interações, manteve-se. Aquilo que abandonei foi a noção de uma quase representatividade da temática em torno de jogo, ancorada numa noção restrita de confronto entre dois. Aquilo que me parece ter sido o mais explícito ponto de viragem foi o do abandono de uma ortogonalidade que estabelecia relações entre duas formas iguais – os quadrados – para dar início a grupos de trabalho que, progressivamente, foram experimentando relações entre formas mais orgânicas, mais perto daquelas que eu encontrava na natureza e que, ainda que possam ser vistas como pares ou duplas, passaram a introduzir uma noção de diferença entre formas, ao invés da anterior semelhança aparentemente repetida entre quadrados.

Neste sentido, parei de pintar “tabuleiros de xadrez” e comecei, timidamente, a fazer alguns estudos de guache sobre papel, longe de certezas de onde me poderiam levar. Acabaram por conduzir-me a dois novos grupos de pinturas, intitulados, respetivamente, *Envelopes* e *Sussurros*.

---

<sup>52</sup> JOSELIT, David – *Marking, scoring, storing, and speculating (on time)* in: *Painting beyond Itself*, p. 11.

## 5. ENVELOPES

Assim se produz a estrela das linhas retas, organizadas em torno de um núcleo comum. Esta estrada pode tornar-se cada vez mais densa de modo que as interseções criem um centro mais cerrado, no qual um ponto se possa formar e desenvolver. Ele é o eixo em volta do qual as linhas podem organizar-se e finalmente confundir-se – uma nova forma nasceu, uma superfície sob a forma definida de círculo.<sup>53</sup>

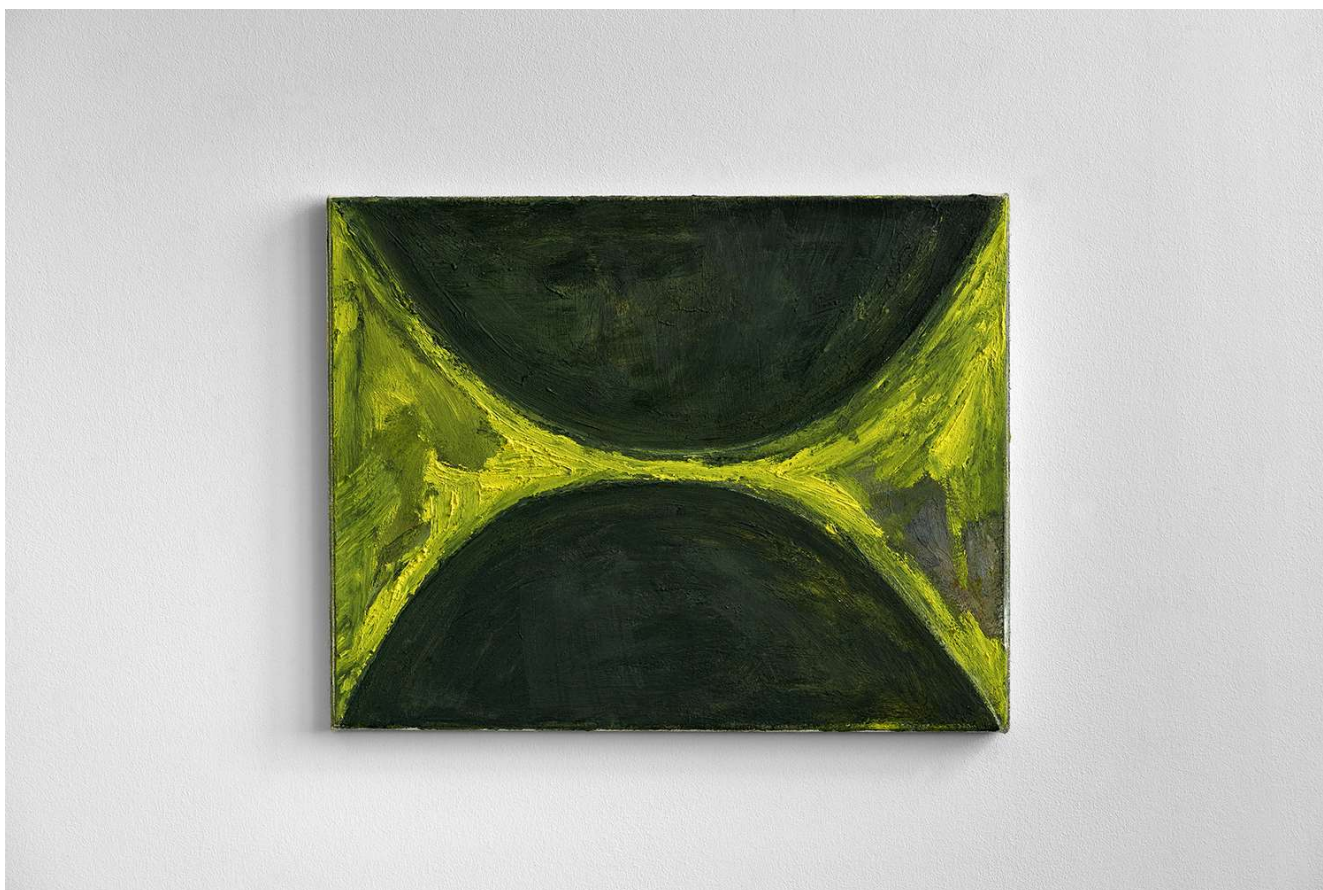


Figura 10 - Beatriz Coelho, *Envelope (de benzimidazolona)*, 2022. Óleo sobre linho, 39x50 cm. Acervo pessoal.

---

<sup>53</sup> KANDINSKY, Wassily – *Point and line to plane*, p.60.



Figura 11 - Beatriz Coelho, *Envelope (a ferro e lítio)*, 2022. Óleo sobre linho, 39x50 cm. Acervo pessoal.



Figura 12 - Beatriz Coelho, *Envelope* (amarelo, azul, verde, castanho, branco, branco, branco), 2022. Óleo sobre linho, 39x50 cm. Acervo pessoal.



Figura 13 - Beatriz Coelho, *Envelope (clepsidra)*, 2022. Óleo sobre linho, 30x40 cm. Acervo pessoal.



Figura 14 - Beatriz Coelho, *Envelope (fresco e seco)*, 2022. Óleo sobre linho, 30x40 cm. Acervo pessoal.

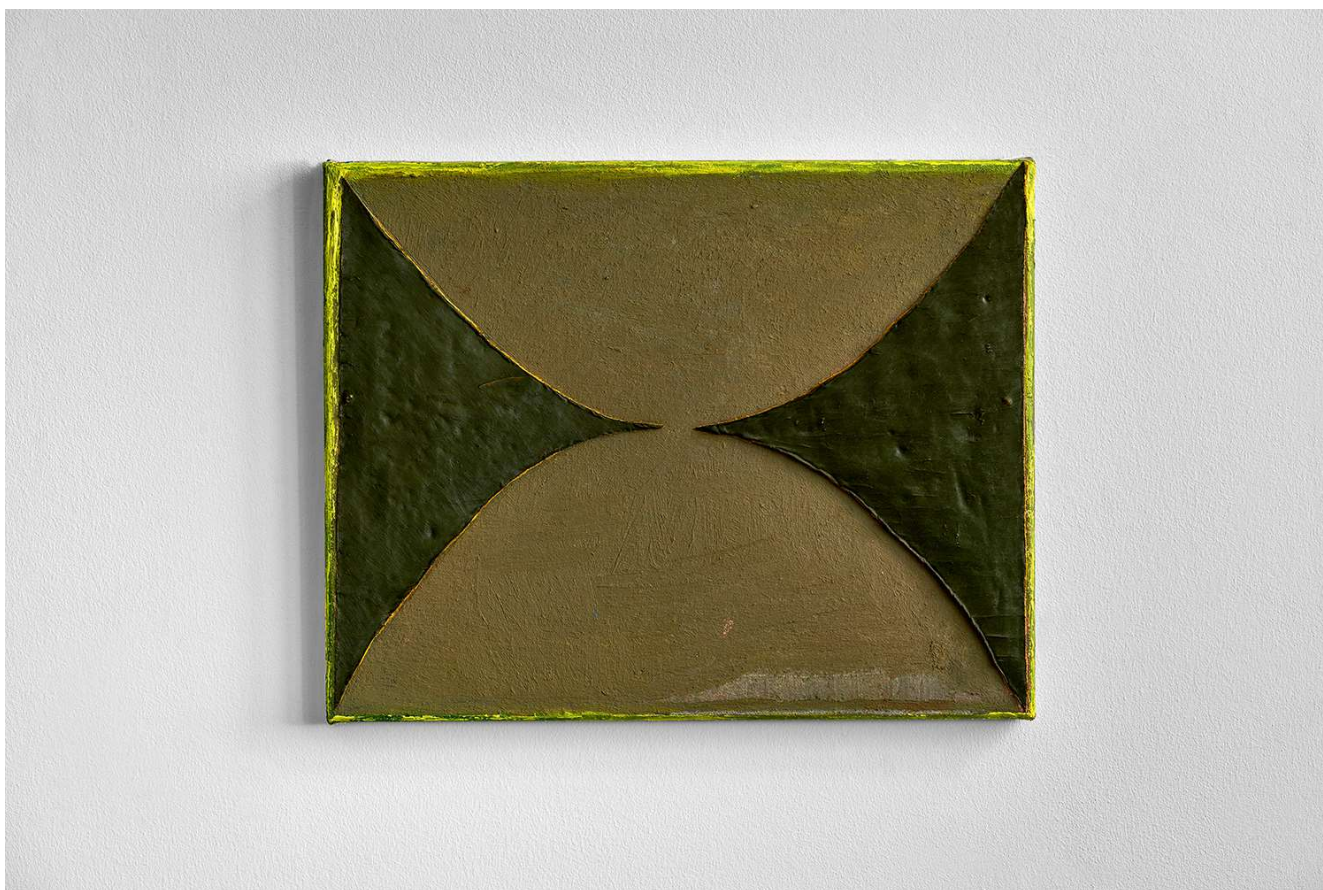


Figura 15 - Beatriz Coelho, *Envelope*, 2022. Óleo sobre linho, 30x40 cm. Acervo pessoal.



Figura 16 - Beatriz Coelho, *Envelope*, 2022. Óleo sobre linho, 30x40 cm. Acervo pessoal.



Figura 17 - Beatriz Coelho, *Envelope*, 2022. Óleo sobre linho, 30x40 cm. Acervo pessoal.



Figura 18 - Beatriz Coelho, *Envelope*, 2022. Óleo sobre linho, 30x40 cm. Acervo pessoal





Figura 19 - Vista da exposição coletiva *Prèmiere*, no Centro de Arte Contemporânea de Meymac, França.

Pintei cerca de vinte *Envelopes*. Tinha abandonado os dípticos, mas queria que a exploração da sua dimensão continuasse. Abandonei também o sentido de grelha – não que a ortogonalidade dos traços naquelas pinturas (*Tabuleiros de Xadrez*) fosse maquinal, tanto que a grelha nelas contida conferia às superfícies um carácter manual, convidando a uma quebra de distanciamento – mas eu precisava de algo ainda mais próximo, movimentado e orgânico. Afastei-me da noção de uma representação próxima da figuração, passando a pintar composições mais abertas, mais explicitamente abstratas, embora próximas de formas geométricas simples e reconhecíveis: espécie de dois semicírculos e duas metades de “losangos” ou “estrelas”. O tratamento das superfícies – a noção de brilho e de ausência dele que se pode conferir a determinada área, ou a opacidade e transparência, a aplicação de tinta espessa ou diluída, a orientação das pinceladas, etc. – ganhou maior importância nestas pinturas, pois quanto mais pintava, melhor percebia o quanto diferentes tipos de tratamento revelam distintas potencialidades discursivas na pintura e o quanto essas potencialidades são condicionadas pelo seu contexto. Como exemplifica Ralph Mayer: «Um ponto de cor que numa pintura é berrante e brilhante noutra pode ser insípido.»<sup>54</sup> Foi também um período de intensa produção pois, enquanto trabalhava neste grupo de pinturas, iniciava em simultâneo o grupo que viria a intitular *Sussurros* e ruminava, aí, no que queria fazer adiante. Li sobre questões práticas de pintura. Experimentei fazer médiums que nunca tinha utilizado, ceras que desconhecia, entrei em contacto com vernizes que até nunca tinha ouvido falar. Passei a preparar as telas de acordo com o modo como queria nelas trabalhar: com cola de pele de coelho para as pinturas das quais poderia vir a ser necessário a presença da cor do linho; com gesso crê ou acrílico para as pinturas que pudessem pedir um fundo branco; com linho grosso para as que pedissem porosidade visível na superfície, linho fino para o oposto. Não posso dizer que tenha ficado mais confiante nas pinturas que produzia, mas sei que fui ficando cada vez mais consciente, experiente e constantemente interessada em aspetos práticos da pintura, e isto permitiu-me novas formas de jogar com ela.

Assim, debrucei-me no modo como as diferentes qualidades de superfície aplicadas nas formas destas pinturas influenciava a sua interação. Explorei diferentes formas de pintar aquilo que se situava entre elas, tentando compreender como essas interposições resultavam, tentando compreender aquilo que elas podiam fazer acontecer na pintura. Numas pinturas, tais intervalos revelaram-se contornos sobrepostos, impostos, barreiras intransponíveis (Figura 17). Noutras,

---

<sup>54</sup> MAYER, Ralph – *O manual do artista*, p.173.

são como fossos, feridas (Figura 11). Em alguns casos, o intervalo entre formas ganhou tal protagonismo que chegou ele próprio a ditar por completo a pintura que vemos (Figura 12). Pelo contrário, alguns são tão subtis que mal parecem existir, fundindo-se e permitindo um encontro entre formas. Alguns conectam, assumem um papel de ligadores ou condutores (Figura 10). Alguns revelam que a superfície que subjaz às quatro áreas, aparentemente distintas, é na verdade a mesma (Figura 18).

Algumas pinturas foram resolvidas de uma só vez; algumas destruí, outras raspei e pinteí por cima, deixando nos intermeios das camadas de tinta revelar aquilo que se encontrava anteriormente. Esta última situação, a da revelação de algo que se encontra por detrás, tem extrema importância no meu trabalho, pois creio que se prende com algo mais profundo, um sentido de verdade, honestidade, espécie de erro reconhecido, confissão, ou, num sentido figurado, penso nela como alguém que escreveu uma mensagem para outra pessoa e teve a coragem de manter as partes mais difíceis de serem ditas. Para além disto, é algo que, tal e qual a noção de materialidade na pintura, introduz um sentido de temporalidade.

### **Materialidade e tempo na pintura**

David Joselit, na reflexão que propôs para *Painting beyond itself*, lembra-nos: «Ao contrário dos médiuns visuais que armazenam explicitamente o tempo, como o filme, o vídeo e a performance [...] ou as fotografias [...], na pintura a MARCAÇÃO e ARMAZENAMENTO ou ACUMULAÇÃO do tempo são simultâneos e contínuos. A pintura, um tanto paradoxalmente, é VIVA: um meio vivo.»<sup>55</sup>

Desde que comecei a pintar, senti-me fascinada por áreas esculturais na pintura. Pela fisicalidade, pelo corpo que a pintura suporta, sustém, contém. Pelo sentido de tempo, de sedimentação temporal que a materialidade introduz na pintura. Ian Mckeever explica: «A maior parte das pessoas pensam que as pinturas se prendem de alguma forma com a noção de espaço, mas eu acredito que é muito mais sobre tempo. Sobre o casamento do tempo na pintura, de modo a que quando se olha a pintura, não apenas se recebe um sentido de presença física, mas sobretudo se recebe uma espécie de tempo latente dentro da pintura.»<sup>56</sup> Mas esta sedimentação temporal é-nos revelada fisicamente: a deposição da tinta é física e através de camadas igualmente físicas, então de algum modo as camadas por debaixo paradoxalmente

---

<sup>55</sup> JOSELIT, David – *Op. cit.*, p.11, p.12.

<sup>56</sup> MCKEEVER, Ian – *8 artists on painting*, [online], [2017]. [Consult 2022-08-09], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pZyIbJHCHDk&list=PLQjV1I6KfcoeN10Y3OHDUYsGYR7gIXtsA>

contradizem e permitem a inscrição final, na medida em que não são aquilo que vemos, mas fazem parte da possibilidade, elas tornam possível aquilo que vemos. E assim, a última camada inscrita é apenas o final visível de um processo que envolve todas as direções e contradições *integrantes e definidoras* da tal pintura.

Ao longo da minha prática, fui-me sentindo ainda mais fascinada pelo resultado impactante de um diálogo, de uma interação, que contém presença e ausência de materialidade: pelo modo como uma área densa, espessa, fala com o que está *lá atrás*, ao nível do suporte, do quase sem corpo. Cada elemento da pintura que é configurado reconfigura outro, e assim, em cada pintura, as circunstâncias mudam. Às vezes, olho para algumas pinturas e penso como gostaria que elas pudessem ser lidas como braille, penso no quanto se conseguiria, passando as mãos no trabalho, dizer aquilo que fiz.

### **Pinturas Abstratas Títulos Figurativos**

Quando intitulei este grupo de pinturas *Envelopes*, penso que sabia o que estava a fazer. Estas pinturas envolvem-se com sensações, sentimentos e / ou pensamentos particulares. No entanto, eu estava a trabalhar com uma linguagem indubitavelmente abstrata. Paradoxalmente aberta e codificada, abstrata e particular, se é que assim o posso dizer. Então eu acho que a vontade de lhes atribuir um título figurativo foi como uma tentativa minha de, de algum modo, tentar reconectar a abstração ao mundo real, ou seja, tirá-la de um certo isolamento e possibilitar-lhe uma espécie de contexto. Estas pinturas pareciam-me visualmente sugestivas da forma que os envelopes têm quando fechados, mas mais do que isso, elas focavam-se em interações e interposições, tal e qual o objeto e função que compreendemos de um envelope: um objeto que é um *endereçamento*, que compreende uma interação entre *remetente* e *destinatário*, sendo ele próprio, o envelope, o *intermediário*. Em suma, a nomeação de um título figurativo é como uma tentativa de aproximar, de fazer trazer as pinturas para o nosso mundo, pois, afinal, é sobre o nosso mundo que elas comunicam. Sobre o modo como o mundo funciona, como os elementos interagem – se confrontam, dialogam ou se encontram: «Inutilmente, magnânimo Kublai, tentarei descrever a cidade de Zaíra dos altos bastiões. Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo que não dizer nada. A

cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos (...))»<sup>57</sup>

### Abstração: do visível e do invisível

No decorrer da reflexão anterior, constato que são muitos os pintores que se servem da linguagem abstrata nos seus trabalhos e nos falam da sua relação com o estado das coisas no mundo. Terry Winters refere: «O meu trabalho sempre esteve envolvido, de algum modo, com a tentativa de descrever a natureza, ou com uma ideia mais ampla e aberta sobre o que é a natureza. Cézanne dizia que o trabalho da pintura era desenvolver uma nova ótica da natureza e acho que essa ainda é a descrição do trabalho.»<sup>58</sup>.

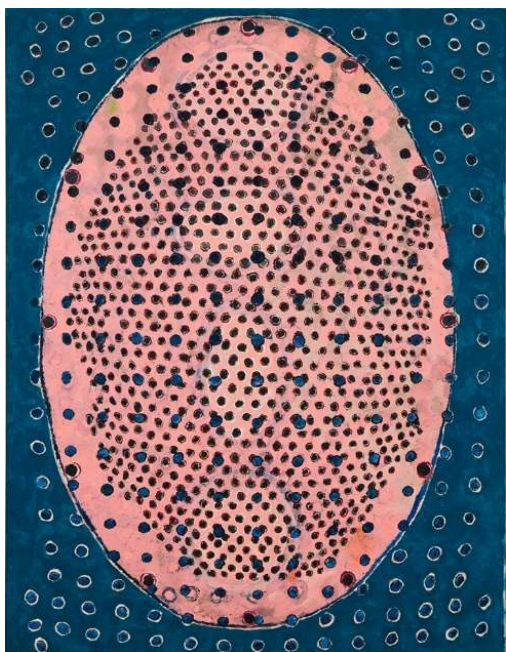


Figura 21 - Terry Winters, *Thyreos*, 2020.  
Óleo, cera e resina sobre linho, 223,50x172,50 cm.

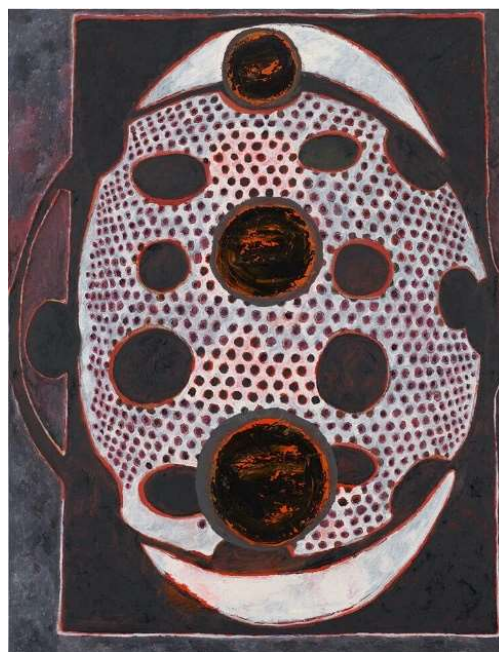


Figura 20 - Terry Winters, *Above, Below*, 2018.  
Óleo, cera e resina sobre linho, 223,50x172,70 cm.

E nas suas palavras, continua:

Eu acho que as imagens tentam funcionar, de certa forma, com o modo como eu vejo o mundo a funcionar – seja dentro de uma tela de computador ou de uma estrutura celular dentro de um corpo humano – parece que somos todos feitos da mesma matéria e, nessa singularidade, existe uma espécie de procura por visualizá-la através desta atividade que é a pintura. É este um dos registos que a pintura pode oferecer-nos. [...] Acho que é também como uma inclinação da mente, algo que foi reforçado pelo do trabalho de Jasper Johns, do minimalismo e desse tipo de desenvolvimento de pensamento serial, mas, algo que é sistemático implica uma espécie de rigor racional e eu não acho que isso esteja no meu trabalho, é realmente um sentimento muito mais intuitivo de exploração das coisas e usando antes uma

<sup>57</sup> CALVINO, Italo - *As Cidades invisíveis*, p.14

<sup>58</sup> WINTERS, Terry – *Terry Winters interview: unintended things to happen*, [online], [2016]. [Consult. 2022-08-10], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JpmXynwITmI>

espécie de lógica do sentido para encontrar o meu caminho através de uma espécie de solução pictórica.<sup>59</sup>

De facto, tanto o trabalho de Terry Winters quanto o de Jasper Johns são exemplos de como a abstração na pintura se pode envolver, também, com sentimentos, sensações ou pensamentos que estão diretamente conectados com o mundo que vemos, ou melhor, com o funcionamento do mundo que vemos. Ambos utilizam, proximamente, essa espécie de lógica repetitiva, embora distinta do tal rigor racional sistemático que Winters refere (que conduziria a uma espécie de minimalismo dos quais ambos se afastam).

Em 2005, Johns apresentou *Jasper Johns: Catenary*, na galeria Matthew Marks, a sua primeira exposição depois de quase dez anos da sua grande retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. *Jasper Johns: Catenary* deu a conhecer um novo corpo de trabalho que foi sintetizado por Scott Rothkop como pinturas nas quais: «Johns limpou a lousa»<sup>60</sup>, isto é, pinturas nas quais o pintor limpou aquilo que seriam as muitas referências contidas nos trabalhos anteriores, «repletas de sinais da vida e da arte de Johns»<sup>61</sup>, reduzindo assim o número de elementos no seu trabalho e amarrando-os, quase literalmente, com catenárias reais e desenhadas.



Figura 22 - Jasper Johns, *Catenary* (Henry Moonier, 2000. Encaustica sobre tela com objetos, 71x107x9 cm.

<sup>59</sup> WINTERS, Terry – *Op. cit.*

<sup>60</sup> ROTHKOP, Scott *apud* SCHJELDAHL, Peter – *String theory*, [online], [2005], [Consult. 2022-08-11]. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2005/05/30/string-theory-3>

<sup>61</sup> ROTHKOP, Scott *apud* SCHJELDAHL, Peter – *Ibid.*

É muito pertinente pensar no seu uso da catenária: ela é a curva assumida por uma corda pendurada livremente em dois pontos, tornando-se assim um arco formado pela queda de uma corda entre dois pontos fixos. É, portanto, uma interposição que descreve uma força física. Entre as poucas referências que estas pinturas nos oferecem (uma constelação, por vezes uma palavra, ...), a corda pintada e a corda pendurada intermediam-nas, lembrando-nos da fisicalidade das pinturas que olhamos e do modo como elas se encontram não noutra lugar, mas sim no mundo físico. São trabalhos que se envolvem com as relações entre forças, energias, elementos, corpos. Com a vida e o mundo.

Ora, estes exemplos comprovam-nos como a abstração na pintura se pode envolver com o mundo que nos rodeia, partindo da visibilidade e, pela sua visualidade, à invisibilidade acedendo. Disse Ponty: «(...) o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar nelas a sua vidência. O mesmo é válido se ele não pintar sobre um motivo: ele pinta em todo o caso porque viu, porque o mundo, pelo menos uma vez, gravou nele a cifra do visível.»<sup>62</sup>

Posto isto, terei de referir outro caso relativamente à pintura abstrata que igualmente me interessa. A pintura pode, e no meu caso também, partir e /ou fazer aceder a uma invisibilidade, por meio, claro, da sua indubitável visualidade. Isto pode parecer contraditório com tudo o que escrevi até aqui, na medida em que disse, várias vezes, que o meu trabalho é o que parte dos olhos e das mãos, de uma atenta observação daquilo que me rodeia. E é, mas ele pode também partir de uma espécie de invisibilidade, ou seja, não só do que os meus olhos vêem, mas também daquilo que sinto ou penso e, através da atividade da pintura, de um pensar da pintura, ruminar.

Richard Tuttle diz-nos:

Tens de explorar partes da natureza, tipos de... Enfim, coisas que acontecem contigo – como uma pessoa natural que és num mundo natural – de uma maneira que não há livros que te descrevam, de uma maneira que ninguém esteve lá antes: é como entrar na invisibilidade. [...] Há certos sentimentos que tenho que considero especiais ou incomuns, valiosos e gostaria que outras pessoas, por assim dizer, pudessem experienciá-los.<sup>63</sup>

Tuttle dá ainda o exemplo das pinturas tardias de Goya, as denominadas “pinturas negras”, concluindo assim que até mesmo pinturas figurativas têm a capacidade de aceder ao invisível:

---

<sup>62</sup> PONTY, Merleau – *Op. cit.*, p.27.

<sup>63</sup> TUTTLE, Richard – *Richard Tuttle interview: artists are like clouds*, [online], [2014], [Consult. 2022-08-10] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EEoZpS4AWLw>

«Ele [Goya] estava a servir-se de uma invisibilidade extrema. Claro que a arte é uma representação do mundo visível, mas é igualmente uma representação do mundo invisível.»<sup>64</sup>

Jacqueline Lichtenstein, no seu ensaio em *Painting beyond itself*, foca-se na distinção pictórica entre luz e cor e as suas bases teológicas e metafísicas. Sei que não é o mesmo caso do que aqui se encontra em questão, mas não posso deixar de referir as suas palavras como próximas do que até então tem sido por mim elaborado. Assim, sobre luz e cor na pintura, Lichtenstein reflete: «A distinção refere-se à oposição entre a visibilidade pura (puramente inteligível, espiritual, visibilidade imaterial) e a visibilidade impura (material, visibilidade física). Por outras palavras, à oposição entre aquilo que é visto com os olhos da alma e aquilo que é visto com os olhos do corpo.»<sup>65</sup> De facto: os olhos da alma e os olhos do corpo.

Não faço intenções de me prolongar demasiado neste assunto, que já serviu de base de estudo a muitos teóricos e foi (continua a ser) profundamente debatido. Senti apenas a necessidade de traçar uma rápida caminhada pelo assunto, como forma de explicar que, o meu trabalho, de um modo amplo, acaba por abraçar as duas vertentes deste uso da abstração na pintura, não se restringindo a um único posicionamento ou modo de ser. Eu pinto o que olho, sinto e penso, e espero que essas pinturas se possam traduzir num envolvimento com o nosso mundo, podendo fazerem aceder a aspetos físicos, visíveis, ou pelo contrário, invisíveis. Nos dois casos, experiências sobre o nosso mundo.

---

<sup>64</sup> TUTTLE, Richard – *Ibid*

<sup>65</sup> LICHTENSTEIN, Jacqueline – *Modern color: a new paradigm*, in: *Painting beyond itself*, p.65.

## 6. SUSSURROS



Figura 23 - Beatriz Coelho, *Sussurro I*, 2022. Óleo sobre linho, 20x15x10 cm. Acervo pessoal.



Figura 24 - Beatriz Coelho, *Sussurro II*, 2022. Óleo sobre linho, 20x15x10 cm. Acervo pessoal.



Figura 25 - Beatriz Coelho, *Sussurro IV*, 2022. Óleo sobre linho, 20x15x10 cm. Acervo pessoal.



Figura 26 - Beatriz Coelho, *Sussurro III*, 2022. Óleo sobre aço inoxidável, 20x15x10 cm. Acervo pessoal.



Figura 27 - Beatriz Coelho, *Sussurro V*, 2022. Óleo sobre tela, 20x15x10cm. Acervo pessoal.



Figura 28 - Beatriz Coelho, *Sussurro VI*, 2022. Óleo sobre linho, 20x15x10 cm. Acervo pessoal.

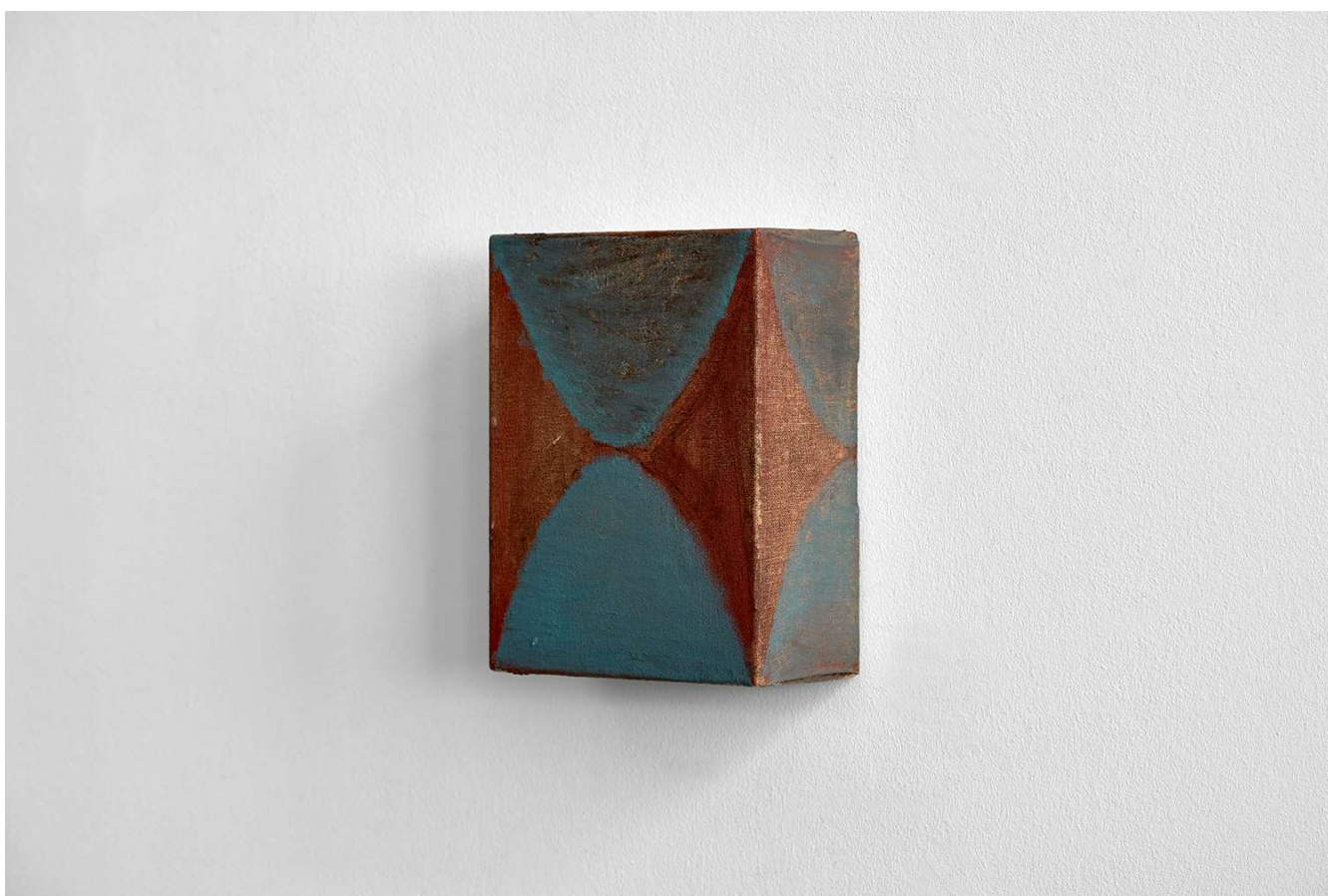


Figura 29 - Beatriz Coelho, *Sussurro VII*, 2022. Óleo sobre linho, 20x15x10 cm. Acervo pessoal.



Figura 30 - Beatriz Coelho, *Sussurro VIII*, 2022. Óleo sobre linho, 20x15x10 cm. Acervo pessoal.

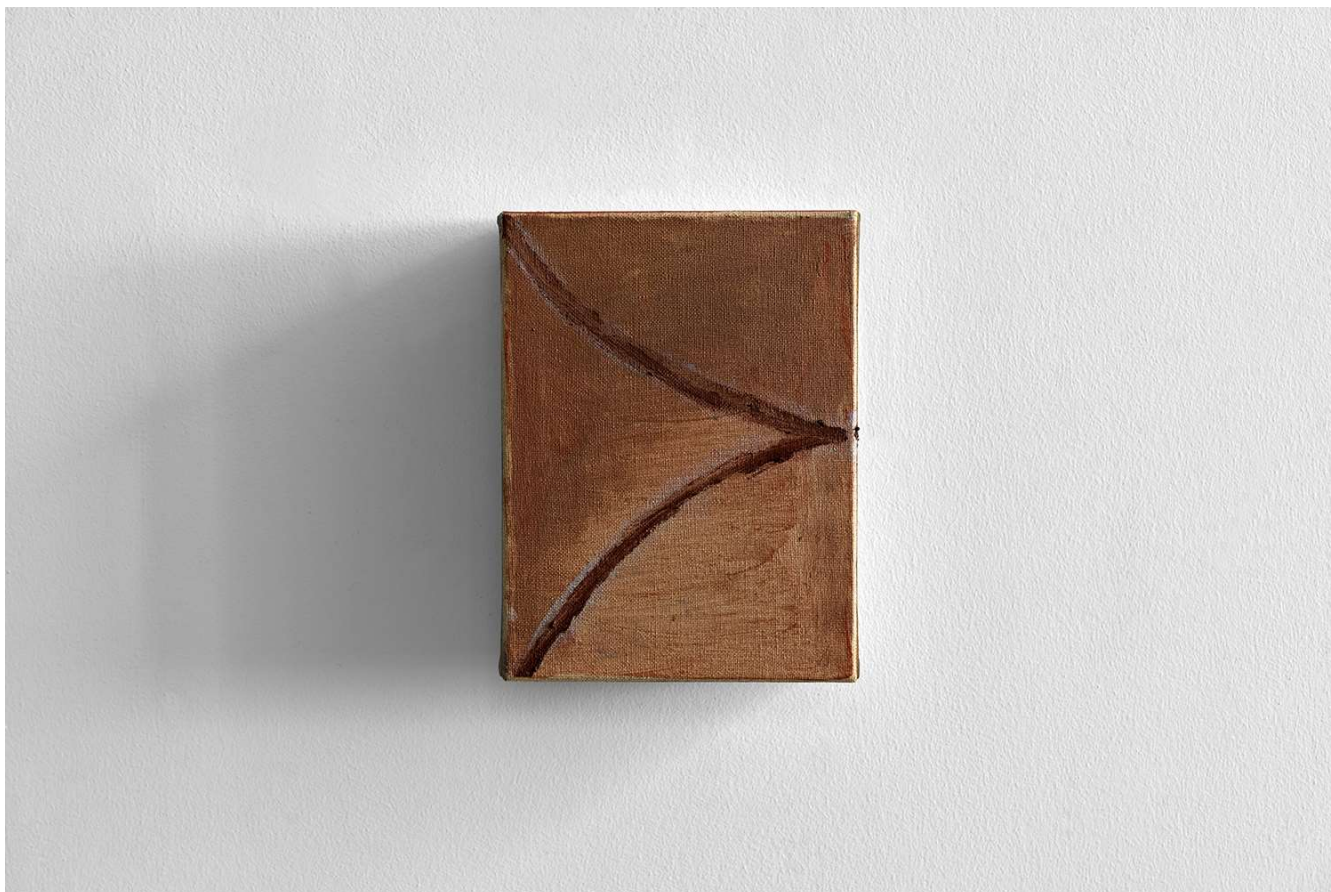


Figura 31 - Beatriz Coelho, *Pedra Angular*, 2022. Óleo sobre linho, 20x15x15 cm. Acervo pessoal.

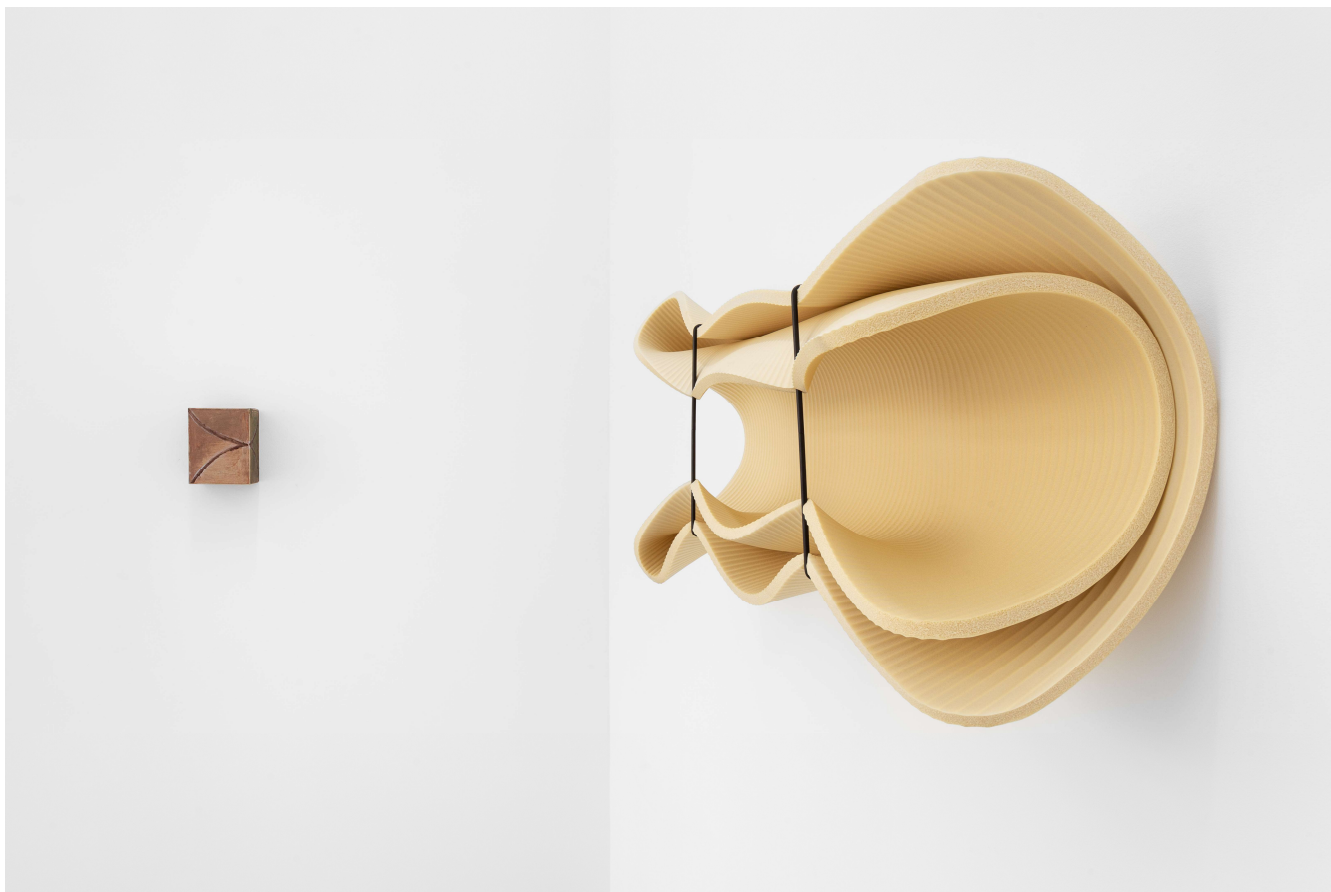


Figura 32 - Vista da exposição *Interstícios*, na Duplex Air, Lisboa. À esquerda, *Pedra Angular*. À direita, obra de Susana Rocha.





Figura 34 - Vista da exposição *Interstícios*, na Duplex Air, Lisboa. Pinturas do grupo Sussurros intervaladas por uma obra de Susana Rocha.

Embora de forma idêntica ao que se sucedeu com os *Tabuleiros de Xadrez* ou com os *Envelopes*, este grupo de pinturas apresenta uma abordagem mais fixa ou rígida no que diz respeito ao seu esquema compositivo. À exceção da pintura *Pedra Angular* (Figura 31), todas as formas se enquadram do mesmo modo nas pinturas. Sempre centradas na tela, essas formas dividem-se através das dobras físicas do suporte, em formas estrelares e ovaladas. Ao contrário dos muitos tabuleiros, não apresentam variações compositivas e, ao contrário dos muitos envelopes, os seus arcos não se encontram mais ou menos distendidos. Aqui, o enunciado compositivo é igual, ou melhor, tão igual quanto a pintura permite. E, por isso, há um certo sentido de monotonia que este grupo inicialmente apresenta, ainda acentuado por uma paleta de cores que é mais fechada relativamente aos trabalhos anteriores. No entanto, devido à estrutura destas pequenas caixas pintadas – esquisitas, de dimensões desproporcionais – a tal sensação de insipidez é quebrada no momento em que o espectador sente uma necessidade de aproximação, para mais de perto ver o que estas “pinturas caixas” são: como são, qual o seu suporte, o seu peso, se são ocas ou fechadas, se são sobre tela, madeira, metal... As pinturas sussurram e o espectador aproxima-se.

Feita uma breve introdução ao grupo de pinturas em causa, tentarei agora aprofundar dois de alguns aspetos que compreenderam esta proposta. Por um lado, o de uma exploração interessada nas distintas qualidades pictóricas de tratamentos aplicados às superfícies, focada em interações que se envolveram com o carácter físico e material das pinturas; por outro lado, uma exploração que se prende com a experiência de quem vê este grupo *in loco*, que implica uma investigação da instalação das pinturas e que, em parte, se proporcionou pela oportunidade de apresentá-las numa exposição (juntamente com obras da artista Susana Rocha, à qual intitulámos *Interstícios*, na Duplex Air, Lisboa, em Outubro de 2022).

### **Invólucros, Caixas, Cascas**

De um total de nove pinturas, oito delas são sobre linho esticado em madeira<sup>66</sup> e uma é diretamente pintada sobre metal (*Sussurro III*, Figura 26). Das nove, uma das pinturas de linho apresenta dimensões distintas relativamente às outras, apresentando o dobro da profundidade (*Pedra Angular*, Figura 31). Ao focar-me, sobretudo, em diferentes qualidades de superfície e

---

<sup>66</sup> Tradicionalmente, e no meu caso, a maioria das pinturas são sobre linho esticado em madeira, mas particularmente neste momento, devido ao que disorro de seguida, sinto necessidade de o reforçar.

de tratamentos pictóricos, acabei por me interessar num aspeto acentuadamente material, tátil, como se as pinturas se envolvessem com uma noção de casca<sup>67</sup>.

A pintura é tátil, é um convite à mão. Quer o quadro tenha que ver com imagens conhecidas, com um “visto” anterior, quer a profundidade seja simulada ou dada por alusões, a matéria da pintura impõe-se como realidade principal. Por muito ilusionista que seja a representação, o corpo do representado só será visto depois da pele da superfície. [...] A epiderme da pintura atrai o tacto [...].<sup>68</sup>

Ao trazer para o grupo um único suporte de metal (decidindo pintar diretamente sobre o mesmo, algo que até então nunca tinha feito) e talvez por estar a trabalhar nestas estruturas que reforçam a pintura como um objeto, dei por mim a refletir sobre questões que se encontravam inevitavelmente ligadas aos materiais que serviam de estrutura às pinturas. Mesmo antes de iniciar a produção, quando ainda me encontrava apenas a observar estes blocos na parede do atelier, constatava como o linho sobre a madeira carregava por si só um sentido de peso, aspereza, calor, proximidade e manualidade completamente distinto do sentido que aquela única caixa metálica introduzia: mais distante, afiada, lisa, fria.

Agora, temporalmente distante e com as pinturas concluídas, consigo compreender melhor, mas não na totalidade, a sucessão dos acontecimentos e o modo como determinadas reflexões deram origem a determinadas escolhas e movimentos na pintura. Mas na altura, nada se encontrava planeado ou pré-definido. Fui apenas pintando, dando por mim a simular através da tinta a óleo misturada com determinados médiums, um aspeto metálico sobre algumas das pinturas a linho sobre madeira. Estava, creio, a tentar buscar através da pintura aquela dimensão distante, afiada e fria que sentia com a caixa metálica, trazendo-a para estruturas que não correspondiam a essa “identidade”. Num dos casos (*Sussurro V*, Figura 27), servindo-me da espátula, pintei de tal forma as superfícies (frontais e laterais) que não há qualquer rasto das porosidades do linho ou dos característicos vincos laterais resultantes do seu *entelamento*<sup>69</sup>. Já a pintura sobre metal (*Sussurro III*, Figura 26) não é totalmente pintada, deixando as formas estelares revelarem, efetivamente, o seu material. Outras pinturas lembram tecido, algo próximo de veludo ou camurça (*Sussurro I*, Figura 23). Uma outra, mostra-se por completo: contém apenas linhas de tinta que dão existência às suas formas cruas (*Sussurro VI*, Figura 28). Penso que estava, involuntariamente, a criar uma espécie de artifício ou *trompe-l'oeil*.

---

<sup>67</sup> Casca no sentido de: «1. Invólucro. 2. Aparência, exterioridade. 5. Aquilo que encobre ou protege.» in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [consultado em 05-02-2023].

<sup>68</sup> POMAR, Júlio – *Da cegueira dos pintores, parte escrita II*, p.29.

<sup>69</sup> Como anteriormente mencionei, sirvo-me desta palavra para referir-me ao ato de fixar a tela na grade.

## Aparências, Julgamentos, Acolhimento

«O ser humano é menos ele mesmo quando fala na primeira pessoa. Dêem-lhe uma máscara e ele dirá a verdade.»<sup>70</sup> Li que a palavra hipocrisia deriva do latim *hypocrisis* e do grego *hupokrisis* e remete para a representação de um ator, para uma atuação, um fingimento de quem fala por debaixo de uma máscara.

No espaço expositivo de *Interstícios*, as oito pinturas de iguais dimensões foram instaladas numa parede corrida, com a mesma distância entre si. (Tentarei focar-me mais no trabalho subjacente ao grupo de pinturas que constituem *Sussurros* e menos no diálogo que estas pinturas criam com as obras de Susana Rocha, na medida em que tal proporcionaria espaço para reflexões certamente relevantes, mas naturalmente se desviariam da intenção deste texto). Ao refletir sobre o facto destas pinturas, à distância, denotarem a monotonia anteriormente referida e, com uma aproximação, começarem a expressar distintos invólucros, cascas, parece querer assim revelar-se, aqui, alguma coisa da ordem de aparências, simulações, proteções, ou então, se pensarmos do ponto de vista do espectador, algo que se envolve com um sentido de julgamentos que são, à medida da sua experiência, alterados.

Kandinsky frequentemente dizia: «o que importa não é o quê, mas o como»<sup>71</sup>. Claro que, no contexto do seu trabalho, Kandinsky referia-se ao que se encontrava circunscrito à pintura, mas podemos pensar a frase num contexto mais afastado: como todas as pinturas se posicionam no espaço e como conversam entre si. Marden acrescenta: «As pinturas não te estão a dizer imediatamente o que fazem. Acho este aspeto muito interessante e penso nele o tempo todo: como olhar as pinturas. O que está a acontecer nelas.»<sup>72</sup> Talvez Baldessari aponte<sup>73</sup>, de forma ainda mais particular, para aquilo que, por palavras, tento aceder: «Quando olhas para duas coisas, não olhes para elas, olha entre elas... o espaço entre as duas coisas, isso sim é muito importante.»<sup>74</sup> Ora, esta frase poderia, de algum modo, sintetizar todo trabalho com o qual me envolvo e que vem sendo refletido desde o início desta investigação, mas creio que neste grupo de pinturas a frase intensifica-se numa questão que compreende o espaço entre todas as pinturas, que compreende a sua instalação e necessária experiência física do espectador deste grupo de pinturas. Seria injusto (e não creio ser modéstia) dizer que as pinturas não se

---

<sup>70</sup> WILDE, Oscar – *The happy prince & other tales* (frase retirada da capa do livro).

<sup>71</sup> KANDINSKY, Wassily – *Op. Cit.*, p.98.

<sup>72</sup> MARDEN, Brice – *Brice Marden: Abstract painting can take you to paradise*, [online], [2018] [Consult. 2023-01-05], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ebExAsHZMg>

<sup>73</sup> Por ocasião da sua última produção de trabalhos em vida, uma série curiosamente intitulada *The Space Between*.

<sup>74</sup> BALDESSARI, John – *John Baldessari The space between*, [online], [2021]. [Consult. 2023-02-05], disponível em: <https://spruethmagers.com/exhibitions/john-baldessari-the-space-between-los-angeles/>

sustentam individualmente; elas são, na sua singularidade, creio eu, valiosas; mas a sua complementaridade é necessária para uma completa absorção da experiência proposta. O modo como olhamos *entre* as nove pinturas pelas duas paredes, parece constituir um jogo mais complexo e pertinente.

Assim, e tendo em conta que, na maior parede do espaço, existem sete pinturas pintadas sobre tela e uma sobre metal, e consciente do aspeto de invólucros ou cascas que as pinturas evidenciam, constato que aquilo que se dá passa por uma primeira aparente uniformidade, à distância, que se desfaz à medida que nos aproximamos das pinturas. De perto, elas são distintas. Mas quanto mais o olhar se retém entre elas, mais a confusão se instala. Quais as pinturas que são sobre linho, mas aparentam ser de metal? Quais as que são, de facto, de metal? O espectador acerca-se mais, abaixa-se ou coloca-se em bicos de pé na tentativa de descobrir alguma pista, algum rasto. Parecem o mesmo. Mas diferentes. São feitas do mesmo? E se não forem, o que é que está em causa?

Bom, há quem considere as pinturas enquanto abertas a muitas interpretações: polissémicas; pelo contrário, há quem tome a posição sugerida por Susan Sontag (no seu ensaio *Contra a Interpretação*) de que atribuir interpretação e significado às pinturas seria como «uma vingança do intelecto sobre o mundo».<sup>75</sup> Pessoalmente, acredito numa perspectiva moderada a respeito da interpretação, uma espécie de meio do caminho no qual interpretar decorre não de uma aleatoriedade superficial, não de uma descrição exaustiva da obra, não de um abafamento da mesma, mas de uma “leitura sensorial”. Algo que vai ao encontro da pintura sem a substituir. E neste sentido, creio poder falar assim: a apreensão do grupo de pinturas *Sussurros* envolve-se direta e indiretamente, literal e metaforicamente, com relações de aparências e preconceitos – semelhanças, diferenças – e de aceitação na diferença, ou, por outras palavras, de inclusão. Reforço que as pinturas não estão ali para serem “dissecadas a bisturi”, como não me parece que nenhuma pintura esteja. Gosto de pensar que, em alguns casos, a compreensão passa mais por acolhimento do que entendimento, e é também sobre isso com que estas pinturas se envolvem – elas não têm necessariamente de ser substituídas à exaustão por significados – para serem compreendidas. Tal como não se tem necessariamente de entender o outro para compreendê-lo. A compreensão é um lugar mais aberto.

---

<sup>75</sup> SONTAG, Susan – *Against interpretation*, p.13.

## Uma questão de perspetiva

Todo o universo podia ser compreendido quando se desenha uma árvore. Por exemplo, no outono, a parte de cima é como a parte de baixo, os ramos são como as raízes, e uma pessoa pode inverter o desenho sem perceber diferenças fundamentais. Um tronco no meio que unifica tudo e as dispersões, que são as raízes e os ramos. É como se uma árvore desaguasse no céu. Nascesse na terra e desaguasse no céu. Ou se quisermos, ao fazer o pino (E Josef Sors fazia muitas vezes o pino), a árvore tivesse as suas raízes no céu e desaguasse na terra. Era tudo uma questão de ginástica. Era assim que Sors falava da arte. Ou estamos a olhar as coisas de uma maneira ou de outra.<sup>76</sup>

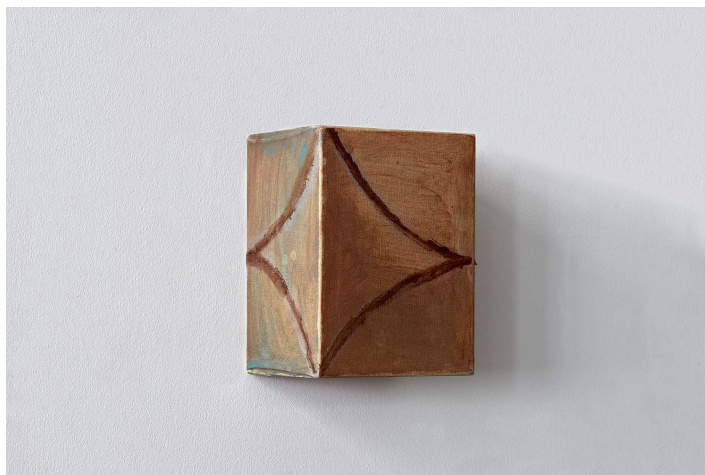


Figura 35 - Beatriz Coelho, *Pedra Angular*, 2022. (vista lateral esquerda)



Figura 36 - Beatriz Coelho, *Pedra Angular*, 2022. (vista lateral direita)

No final, só o próprio espectador sabe o que retira desta jornada *entre* afastamento e aproximação, desse buscar de pistas, desse envolvimento com semelhanças, diferenças e inclusão. Quem nos diz isso é precisamente a pintura *Pedra Angular* (Figura 35, Figura 36), instalada noutra parede, isolada e aparentemente distinta. Se acercada por um lado, aparenta uma pintura diferente; se acercada pelo outro, revela-nos como o seu esquema compositivo se

<sup>76</sup> CRUZ, Afonso – *O pintor debaixo do lava-loiças*, p.30, p.31.

trata do mesmo de todas as outras pinturas do grupo. No final, *Pedra Angular* reforça a convicção de que o modo como olhamos as coisas passa por uma questão de ângulo ou, como diria Sors; «é tudo uma questão de ginástica»<sup>77</sup>.

### ***Terre Verte* e Brice Marden ou a mesma coisa são várias**

Quero fazer um breve relato de um grupo de pinturas de Brice Marden que resultaram de uma pesquisa sua em torno do pigmento *Terre Verte*. Como disse, quero ser breve, evitando afastar-me do ponto de conexão entre este caso e a anterior reflexão, ambas decorrentes de questões associadas ao grupo *Sussurros*. Inicio apenas com um pequeno contexto.

Diria que um dos aspetos importantes no trabalho de Brice Marden é que há uma contradição nas suas pinturas que acaba por distingui-las, pois elas também aparentam, inicialmente, uma literalidade e uniformidade, que se revela não tão literal, simples ou impessoal quanto possa primeiramente parecer. A aparentemente óbvia austeridade formal do seu trabalho é consistentemente compensada por um surpreendente impacto emocional, fazendo-me pensar que, por falta de mais gavetas desnecessárias, o seu trabalho se encontra mais próximo daquilo que Greenberg definiu como *colorfield painting*. De facto, através de leituras do Catálogo de Brice Marden do Guggenheim, constatei que muitos dos pensamentos presentes na componente escrita da sua tese de mestrado já procuravam uma espécie de entendimento ou pensamento colorista próprio, notável e comprovável pelo seu trabalho que foi sendo ao longo de décadas profundamente admirado, em particular: «pela sua cor incomum e inominável»<sup>78</sup>.

Em 2017, o pintor apresentou na Galeria Gagosian, em Londres, uma exposição que tomou como título o seu nome. A exposição compreendeu dez pinturas de 250x180cm (novas, na época) e um painel de 9 pinturas de menores dimensões, produzido alguns anos antes e intitulado *Eastern Moss*. Pretendo concentrar-me nas dez pinturas de maiores dimensões, resultantes de uma proposta do pintor que se relacionou com o pigmento *terre verte*, conhecido por nós, pintores, como *green earth* ou terra verde, constituído por silicato de ferro / argila, um dos pigmentos mais utilizados na época do Renascimento como cor de fundo das pinturas, como primeira cor. Nesta proposta, *terre verte* é, como vem escrito no *press release* da exposição: «tanto um meio quanto um tema para Marden»<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> CRUZ, Afonso – *Ibid.*

<sup>78</sup> SHEARER, Linda – *Brice Marden's paintings in Brice Marden*, p.10

<sup>79</sup> *Press release* disponível em: [https://gagosian.com/media/exhibitions/2017/brice-marden/Gagosian\\_Brice\\_Marden\\_2017\\_Press\\_Release.pdf](https://gagosian.com/media/exhibitions/2017/brice-marden/Gagosian_Brice_Marden_2017_Press_Release.pdf)



Figura 38 - Vista do estúdio de Brice Marden, em Nova Iorque, durante a produção das pinturas de *terre verte*



Figura 37 - Vista do estúdio de Brice Marden, em Nova Iorque, durante a produção das pinturas de *terre verte*

O pintor optou por utilizar uma marca de tinta a óleo *terre verte* distinta para cada uma das pinturas. No total, dez marcas de tinta a óleo, e apesar de todas serem compostas pelo mesmo pigmento, cada uma apresenta variações de matiz visíveis, embora indefiníveis. Assim, Marden pintou segundo as exigências das próprias pinturas, explorando as nuances cromáticas de cada uma e deixando, como já não era novidade no seu trabalho, uma espécie de nota de rodapé na borda inferior da tela, com um registo da cor da tinta utilizada, diluída, e alguns vestígios do processo da área de cima: intensa, coberta, fechada, impenetrável. Infelizmente, não tive oportunidade de ver estas pinturas ao vivo, mas tento deduzir a lenta apreensão que estas pinturas devem exigir ao espectador. Embora cada pintura possa ser vista como uma totalidade à primeira vista, o processo perceptivo, como o próprio procedimento da pintura, deve ser extremamente lento. À medida que nos tornamos cada vez mais conscientes desta evolução temporal, reconhecemos o tempo envolvido na produção da obra e simultaneamente, (ou resultante disso) experimentamos lentamente a perceção da pintura, cada uma distinta entre si. Frase de Brice Marden: «o céu em Hydra, na Grécia, era “azul cinza, amarelo enxofre, turquesa amarelo azul”; um olival era “esverdeado cinza prateado evasivo, verde cinza azul claro, marrom cinza preto”»<sup>80</sup>

<sup>80</sup> MARDEN, Brice *apud* NESIN, Kate – *Work in progress: Brice Marden* [online], [2017]. [Consult. 2022-29-02], disponível em: <https://gagosian.com/quarterly/2017/10/03/brice-marden/>



Figura 39 - Vista da exposição *Brice Marden*, na Galeria Gagosian, Londres, 2017.



Figura 41 – Brice Marden, *Holbein*, 2016-17.  
Óleo sobre linho, 244.2x182.9 cm.



Figura 40 - Brice Marden, *Winser + Newton*, 2016-17.  
Óleo sobre linho, 244.2x182.9 cm.

Penso no modo como estas pinturas nos ensinam, e é neste ponto que agora gostaria de me centrar. Nem sempre o que vemos, à distância, deve ser dado de imediato como apreendido, e por isso devemos prestar atenção com o olhar, permitir tempo ao olhar. Nem tudo o que damos como igual o é, há uma infinita gama de interações e interposições às quais as palavras nem sempre conseguem aceder – *terre verte* desdobra-se por variadíssimas matizes para as quais não temos nome: «[...] as atuais pinturas *terre verte* sugerem que mesmo uma única cor não é uma única cor.»<sup>81</sup>. A mesma coisa pode ser várias coisas e várias coisas podem ser a mesma. Devemos estar constantemente disponíveis com a visão e o pensamento abertos e atentos para o que as coisas e as relações entre coisas nos podem dizer («O mundo é muito, muito bonito se olhares para ele. Mas a maioria das pessoas não olha muito. Não faz o *scann* do chão na frente delas. Elas até podem andar, mas não olham realmente bem para as coisas, não olham com intensidade.»<sup>82</sup>). Aparências, revelações, julgamentos, compreensão. Acredito que tudo seja uma questão de abertura, disponibilidade e perspectiva. Modos de ver. E alguma humildade para aceitar novos modos de ver.

Em tom de ir finalizando este caso, lembro-me de ter assistido a uma entrevista a Sam Giliam, na qual lhe perguntam o seguinte: «Disseste em algum momento que arte abstrata podia ser tão política quanto arte representativa. O que querias dizer com isso? Como é que arte abstrata pode ser política?»<sup>83</sup> ao qual Giliam, sem qualquer hesitação, responde: «Ela provoca-te. Ela convence-te de que afinal o que pensavas não é – de todo. Ela desafia-te a entender que algo pode ser diferente. Que uma pessoa pode ser simplesmente boa na diferença ou na adversidade. Ao contrário do que acreditas, quero dizer, se a tua tradição é somente a das figuras, então não entendes arte de qualquer modo.»<sup>84</sup> E termina: «Só porque algo se parece contigo, te espelhe, não quer dizer que tenhas um entendimento. Porque não se abrir?»<sup>85</sup>

As seguintes palavras de Brice Marden parecem-me as mais acertadas para terminar a presente reflexão: «O objetivo final da pintura não é o da beleza decorativa, mas da verdade. O que é a verdade? Ela não deve ser confundida com semelhança formal. De facto, a semelhança formal atinge com facilidade a aparência. A verdade lida com a essência.»<sup>86</sup>.

---

<sup>81</sup> NESIN, Kate – *Work in progress: Brice Marden*, [online], [2017]. [Consult. 2022-20-02], disponível em: <https://gagosian.com/quarterly/2017/10/03/brice-marden/>

<sup>82</sup> HOCKNEY, David – *David Hockney interview: the world is beautiful*, [online], [2020]. [Consult. 2023-01-9], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NUBLx7M8wWQ>

<sup>83</sup> GILIAM, Sam – *Abstract art is political | Sam Giliam | louisiana channel*, [online], [2020]. [Consult. 2022-10-02], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ciN6ZPDMJV4>

<sup>84</sup> GILIAM, Sam – *Op. cit.*

<sup>85</sup> GILIAM, Sam – *Ibid.*

<sup>86</sup> MARDEN, Brice *apud* NESIN, Kate – *Op., Cit.*



## TERCEIRA PARTE

### ENCONTROS E TOQUES

#### 7. SOBRE A PINTURA E A ESTRUTURA DA LINGUAGEM VERBAL (WITTGENSTEIN)

No prólogo do presente trabalho de projeto escrevi relativamente à dificuldade que existe em escrever / falar sobre arte. No texto sobre o meu contexto individual e coletivo, discorri sobre um sistema que vejo, reparo e sinto como o de uma estrutura que constantemente separa, restringe e limita. Durante todo o processo desta investigação refleti, em particular no meu trabalho de pintura (ainda que abarcando outras pinturas, de um modo geral), em relação à estrutura da linguagem verbal, ou seja, como de algum modo, acredito que pode existir na minha e noutras pinturas alguma resposta (pelo menos, a minha resposta) face a algumas das problemáticas que encontro na estrutura da linguagem verbal.

Wittgenstein inicia as suas *Investigações Filosóficas* com uma longa citação de Santo Agostinho<sup>87</sup>. A respeito dela, refere:

Nessas palavras [de Santo Agostinho] conservamos, assim me parece, uma determinada imagem da essência da linguagem humana. A saber, esta: as palavras da linguagem denominam objetos – proposições são combinações de tais denominações. Nessa imagem da linguagem encontramos as raízes da ideia: toda a palavra tem um significado. Este significado é correlacionado à palavra. Ele é o objeto que a palavra substitui.<sup>88</sup>

A ideia de que cada palavra possui um significado e de que cada significado corresponde a um objeto é a base fundamental daquilo que Wittgenstein denominou como «imagem da essência da linguagem humana»<sup>89</sup> atribuída, como vimos, a Santo Agostinho. Wittgenstein não utiliza o termo linguagem *verbal* nesta observação introdutória, mas ela está implícita pelo seu uso de *palavra*<sup>90</sup>, tanto nesta reflexão quanto nas seguintes. Segundo o filósofo, Santo Agostinho descreve, eventualmente, um sistema de comunicação, mas nem toda a linguagem verbal serve

---

<sup>87</sup> A citação de Santo Agostinho: «Nomeavam os adultos algum objeto e se voltavam para ele, então percebi e entendi que o objeto, pelos sons que eles proferiam, vinha a ser designado quando queriam apontar para ele. Isso, entretanto, inferia dos seus gestos, a linguagem natural de todos os povos, a linguagem que, pelo jogo das caras e dos olhos, pelos movimentos dos membros e o soar da voz, mostra os sentimentos da alma quando esta ambiciona algo, ou apreende, ou recusa, ou foge. Assim, aprendi a compreender passo a passo que coisas as palavras designavam, na medida em que eu ouvia os proferimentos várias vezes nos seus lugares determinados e em diferentes sentenças. E trouxe por elas, na medida em que minha boca se acostumou a esses sinais, meus desejos à expressão.» Esta citação é original do oitavo capítulo de *Confissões*, de Santo Agostinho, mas foi retirada de: WITTGENSTEIN, Ludwig – *Investigações Filosóficas*, p.10.

<sup>88</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Investigações Filosóficas*, p.10.

<sup>89</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid*

<sup>90</sup> Pelo uso da palavra: “palavra”. Nas notas do tradutor, João José R. L. de Almeida explica: «[...]casos em que “linguagem” se substitui, em geral, por “maneira de falar”.»

ou constitui esse tal sistema. Para demonstrá-lo, recorre à questão da utilidade «E isso tem que ser dito em muitos casos onde se levanta a questão: “Esta apresentação é útil ou inútil?”. A resposta é então: “Sim, é útil; mas somente num domínio estreito e circunscrito, não na totalidade do que você [referindo-se a Santo Agostinho] pretendia apresentar.”»<sup>91</sup>

Como é possível ler em nota de rodapé, a citação de Santo Agostinho descreve a maneira como ele próprio aprendeu a falar e, com isso, descreve uma finalidade básica do uso da linguagem – a de dar expressão aos desejos. Como confirmamos pela última citação de Wittgenstein que transcrevi, a aproximação entre aprendizagem da linguagem e as suas condições de uso é, parece-me, o maior fundamento da teoria de significação proposta pelo filósofo: «10. Mas o que designam as palavras dessa língua? – O que designam, como devo mostrá-lo a não ser pelo modo do seu uso? [...]»<sup>92</sup> Assim, a sua crítica à concepção agostiniana concentra-se e desenvolve-se em dois pontos, que são: por um lado, a ideia de que a aprendizagem da linguagem é feita através da compreensão de nomes – “sinais de objeto”; por outro lado, a ideia de que a aprendizagem da linguagem tem como finalidade a expressão verbal dos nossos desejos ou afeições da alma. Assim, num primeiro momento das suas investigações, Wittgenstein critica o conceito agostiniano de significado. Depois demonstra, através de vários argumentos e exemplos, quais os contrassensos que essa concepção produz se aplicada de forma dogmática. Desse decorrer, interessaram-me, sobretudo, os conceitos que o autor desenvolveu como “jogos de linguagem” e “explicação ostensiva”. Começo citando-o:

7. Na prática do uso da linguagem, uma das partes chama as palavras, a outra age de acordo com elas; no ensino da língua encontramos *este* processo: o aprendiz *denomina* os objetos. Isto é, ele fala a palavra quando o instrutor aponta para a pedra. – Vai-se encontrar aqui até um exercício mais fácil: o aluno fala as palavras que o instrutor lhe dita [...] Podemos também imaginar que todo o processo de uso de palavras seja um desses jogos por meio dos quais as crianças aprendem a língua materna. Quero chamar esses jogos de “jogos de linguagem”, e falar às vezes de uma língua primitiva como um jogo de linguagem. E poder-se-iam chamar os processos de denominação das pedras e de repetição das palavras ditas, também de jogos de linguagem.<sup>93</sup>

15. Assim, e de maneira mais ou menos semelhante, um nome designa uma coisa e é dado a uma coisa. – Com frequência se demonstra que é útil, se ao fazer filosofia, dizemos para nós mesmos: denominar algo é um pouco como fixar uma etiqueta sobre alguma coisa. [...]

Segundo o filósofo, a nossa atual estrutura de linguagem verbal e uso da língua decorrem de uma estrutura que nomeia, ordena e fixa:

18. Não se incomode pelo facto de que as linguagens consistem somente de ordens. Se quiser dizer, por isso, que elas são incompletas, pergunte-se se a nossa linguagem é

---

<sup>91</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Op. Cit.*, p.12.

<sup>92</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid.*, p.15, p.16.

<sup>93</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid.*, p.18.

completa; se ela era completa antes do simbolismo químico e da notação infinitesimal lhe terem sido incorporadas; pois esses são, por assim dizer, os subúrbios da nossa linguagem. (E com quantas casas ou ruas começa uma cidade a ser uma cidade?) Pode-se considerar a nossa linguagem como uma velha cidade: um emaranhado de ruelas e praças, casas velhas e novas, casas com anexos de épocas diferentes; e tudo isso circundado por um conjunto de novas periferias com ruas retas e regulares, e com casas uniformes.<sup>94</sup>

Ela é, também, como: «uma velha cidade: um emaranhado de ruelas e praças, casas velhas e novas, casas com anexos de épocas diferentes; [...]»<sup>95</sup>. A evolução da linguagem verbal (as tais «novas periferias com ruas retas e regulares e casas novas»<sup>96</sup>) parece-me lenta demais para possuir essa quase exclusividade de comunicar-se com e sobre o mundo. Lembro-me de Scully: «[...] se uma linguagem, qualquer linguagem que seja, não se mantiver como agente ativo do presente, cairá nas sombras da história, e aí desaparecerá.»<sup>97</sup> Wittgenstein avança: «26. Pense-se que o aprendizado da linguagem consiste em nomear objetos. A saber: pessoas, formas, cores, dores, humores, números etc. Como foi dito – nomear é semelhante a afixar uma etiqueta em alguma coisa. Pode-se chamar isso de preparação para o uso de uma palavra. Mas isso é uma preparação para quê?»<sup>98</sup> (E mesmo que por muito evoluída e adaptável a linguagem verbal fosse, pergunto: não continuaria ela limitadora, restritiva, discriminatória na sua essência?)

Assim, e embora a significação referencial por nomeação se dê em alguns casos da linguagem, ela não se dá em todos os casos, ela não é uma *essência* da linguagem. E neste sentido, as coisas no mundo geralmente acabam por ganhar significado por meio de um “ensino” ou de uma “definição ostensiva”, afastando assim a essência das próprias coisas. Eu não creio no processo de “ensino ostensivo” como algo a desconsiderar, no sentido em que ele é, realmente, um dos papéis na aquisição da linguagem verbal. O problema, como aponta Wittgenstein, é o de o tomar como modelo geral de significação. O autor explica que o processo de significação da linguagem, não deve ser tomado como um processo similar ao de “etiquetar coisas”, mas sim a um jogo onde os movimentos e o valor das cartas (palavras significadas) variam conforme o jogo que é jogado, não podendo nunca serem fixado à priori.

Em suma, a ideia de Santo Agostinho até aparenta uma teoria plausivelmente correta porque, comumente, damos como certo que a referência ou nomeação seja a relação mais clara *entre* palavra e mundo, isto é, damos como certo que a linguagem verbal conduza, sempre, a uma

---

<sup>94</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid.*, p.20.

<sup>95</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid.*, p.20.

<sup>96</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid.*, p.20.

<sup>97</sup> SCULLY, Sean – *Inner*, p.57.

<sup>98</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid.*, p.28.

relação mais clara com o mundo – que ela seja, sempre, a forma mais clara de aceder ao mundo. O problema, e como Wittgenstein observa ao longo das suas investigações, é algo que me ocupou o pensamento durante todo este período de pesquisa: existem muitas mais coisas no mundo às quais as palavras não acedem, às quais as palavras são parcas, e assim, a etiqueta ditatorial que a palavra emprega acaba por resultar num total modo de pensar e *tentar* falar sobre o mundo, sobre as coisas, os seus estados e as suas interposições. Dois dos muitos exemplos dos quais o filósofo se serve:

74. [...] Existe naturalmente um ver assim e um ver de outro modo; e existem também casos em que aquele que vê uma amostra assim, a empregará em geral deste modo, e quem vê diferente, de outro modo. Quem, por exemplo, vê o desenho esquemático de um cubo como uma figura plana que consiste num quadrado e dois losangos, cumprirá talvez a ordem “Traga-me algo assim!” de maneira diferente do que aquele que vê a imagem espacialmente.<sup>99</sup>

610. Descreva o aroma do café! – Por que não dá? Faltam-nos as palavras? [...] Tentou descrever o aroma e não conseguiu? (Gostaria de dizer: “Essas entonações dizem alguma coisa magnífica, mas não sei o quê. Essas entonações são um gesto forte, mas não consigo dar-lhes nada de explicativo. Faltam-nos as palavras.”) [...].<sup>100</sup>

De facto, creio que as palavras não são suficientes para tudo o que se sente, se pensa e se é. E por isso, muitas vezes ouvimos dizer que determinada coisa ou ser *se parece com (...)*. Não são, mas parecem-se por falta de palavras. *Aquela pessoa parece... Esta pintura parece...* Tudo se parece com alguma coisa porque há poucas palavras para tudo: «522. Quando olho para uma pintura de gênero, ela “diz-me” alguma coisa, mesmo que em nenhum instante acredite (imagine) que as pessoas que ali vejo sejam reais [...]. Pois, o que aconteceria se perguntasse: “Então o que ela me diz?”»<sup>101</sup> Uma vez que entramos, com Wittgenstein, no domínio específico da pintura, gostaria então de propor um cenário hipotético, um diálogo no qual Cézanne poder-lhe-ia ter respondido: «Um quadro é visto ou nunca mais se vê. As explicações não servem para nada. De que vale comentarmos? Não passa tudo de um mais-ou-menos.»<sup>102</sup> E nesse diálogo imaginário, Júlio Pomar poderia ter acrescentado: «A pintura começa quando já não se pode falar dela, quando as palavras fracassam e vogam à deriva.»<sup>103</sup> Neste cenário hipotético, e ainda em concordância, Wittgenstein observaria: «523. “A pintura diz-me sobre si própria”

<sup>99</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid.*, p.68.

<sup>100</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid.*, p.282, p.283.

<sup>101</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid.*, p.254.

<sup>102</sup> GASQUET, Joachin – *Op. Cit.*, p.74. (palavras de Cézanne transcritas por Gasquet)

<sup>103</sup> POMAR, Júlio – *Op. Cit.*, (a citação é a própria epígrafe do livro).

– gostaria de dizer. Isto é, que ela me diga alguma coisa, consiste na sua própria estrutura, nas suas formas e cores. [...]»<sup>104</sup>

Posto isto, eu diria que pintura que me motiva e à qual atendo pode, de certo modo, refletir-se, por vezes, como uma espécie de contraponto a algumas das limitações que encontro na linguagem verbal:

122. Uma das fontes principais da nossa falta de compreensão é que não temos uma visão sinóptica do uso das nossas palavras. – A nossa gramática carece de visibilidade panorâmica. – A apresentação panorâmica facilita a compreensão, que consiste precisamente em ‘ver as conexões’. Daí a importância de encontrar e inventar os elos intermediários. O conceito de apresentação panorâmica é para nós de importância fundamental. Ele designa a nossa forma de apresentação, o modo como nós vemos as coisas. (Isto é uma “visão de mundo”?)<sup>105</sup>

Partindo o meu trabalho do que vejo, sinto e penso, de uma observação atenta sobre o mundo, de uma observação sobre o modo como os elementos no mundo interagem, como os elementos se interpõem, creio não existirem ainda palavras suficientes para expressá-los verbalmente: «256. Mas o que acontece com a linguagem que descreve minhas vivências internas e só eu mesmo posso compreender? Como designo com palavras as minhas sensações? [...] Quando se constrói a gramática da expressão da sensação segundo o modelo de ‘objeto e designação’, então o objeto cai fora da consideração como irrelevante.»<sup>106</sup> Sensações, sentimentos, interações, interposições. Vemo-los, sentimos-los, pensamos-los. Substituí-los por nomeações deixaria para trás aquilo que eles são.

Wittgenstein percorre as suas investigações através de inúmeros argumentos e exemplos, mas, muitas vezes, parece chegar a lugares sem saída:

106. [...] é difícil, por assim dizer, manter a cabeça erguida, – para ver que temos de ficar com as coisas do pensar cotidiano, para não seguir o mau caminho, onde parece que teríamos de descrever as últimas sutilezas que, entretanto, não podemos descrever de nenhum modo com os nossos meios. É como se devêssemos pôr em ordem, com os nossos próprios dedos, uma teia de aranha destruída.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Op. Cit.*, p.254.

<sup>105</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid.*, p.92.

<sup>106</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid.*, p.164.

<sup>107</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid.*, p.86.

131. Só assim podemos realmente escapar da injustiça ou do vazio das nossas afirmações, ao considerar o modelo como o que ele é, como objeto de comparação – por assim dizer, como medida [...] <sup>108</sup>

A pintura pode constituir-se como uma estrutura de expressão aberta, ela própria constituindo um “jogo onde os movimentos e os valores” no caso, os seus elementos, “variam conforme o jogo que é jogado”. A pintura é capaz de abordar, precisamente, essa abertura, essa possibilidade de reconfiguração e mutabilidade; ela permite muito do que a linguagem verbal tende a dificultar e balizar. Através da pintura, creio que existe a possibilidade de «encontrar e inventar os elos intermediários», os tais elos que a linguagem verbal tende a fazer substituir e, no seu processo, apagar: «71. [...] “Mas um conceito difuso é, afinal, um conceito?” – Uma fotografia desfocada é, afinal, uma imagem de uma pessoa? Ora, pode-se substituir sempre com vantagem uma imagem desfocada por uma bem focada? Não é muitas vezes a desfocada justamente a que precisamos?» <sup>109</sup>

Pinto interações e exploro, através da própria pintura, novas configurações – aberturas, brechas, fendas, “desfoques” <sup>110</sup>. É um exercício de concentração, experimentação, falha, aceitação e inclusão. Pintar novas configurações é como pesquisar meios alternativos. E faço-o através da pintura pois acredito que nela existe, ou pode existir, precisamente, a característica da tal abertura: a possibilidade que a pintura compreende em se exprimir visualmente de uma forma aberta. E uma pintura que se dá a ver de uma forma aberta, apontando para interações e interposições é, no meu entender, de uma grande importância do ponto de vista de comunicação face à estrutura da nossa linguagem verbal – ela não omite a “imagem desfocada que muitas vezes precisamos” <sup>111</sup>. Ao estabelecer esta relação entre pintura e linguagem verbal, servindo-me das investigações de Wittgenstein, eu não quero dizer, reforço, que a pintura contém a solução para todos os problemas que a estrutura da linguagem verbal enfrenta, a pintura não é por mim entendida como a salvadora de toda a dificuldade que encontramos em, verbalmente, nos comunicarmos profundamente, essencialmente. Mas acredito que ela sugere caminho e preenche algumas dessas lacunas. Isto, que aqui reflito, já não é sobre a dificuldade que existe em comunicar verbalmente sobre pintura, é sobre como a pintura pode, em alguns casos, facilitar uma comunicação mais compreensiva do que a da linguagem verbal.

---

<sup>108</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid.*, p.94.

<sup>109</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig – *Ibid.*, p.64.

<sup>110</sup> Numa analogia à última citação.

<sup>111</sup> Uma vez mais, refiro-me à última citação mencionada.

## 8. JOTTINGS

A ligação é uma força, não uma contemplação; qualquer ligação é ir daqui para onde está o Outro, a outra coisa; Deleuze e Parnet, aliás, reduzem os acontecimentos a encontros: “Tudo é encontro no universo, bom ou mau encontro” O encontro é sempre entre duas partes, pelo menos, não há encontros em isolamento senão os que resultam do clássico “conhece-te a ti mesmo” Trata-se [...] de uma questão de possibilidades. Não é por acaso que Deleuze e Parnet desenvolvem a importante questão colocada por Espinosa: “O que é que pode um corpo? De que afectos é capaz?”<sup>112</sup>

As minhas pinturas continuaram a seguir o caminho de uma exploração por distintas interações e interposições. De uma exploração que se envolve com diferença e semelhança. Limites, fronteiras. Inclusão e acolhimento. Aparência e essência. Não tanto sobre o quê, mas sobre o como: como olhar para as coisas, como olhar para as pinturas. Pontos de vista. Trabalhos que pesquisaram distintas relações e que buscaram caminhos alternativos. O facto desta grande “coisa” que é existir na interação connosco, com o outro e com o mundo ser, também, uma questão de perspectiva. Compreender que as coisas e os seus estados são impermanentes e mutáveis. A crença de que tem de haver algo mais para além de uma moeda de duas faces. As coisas e os seus estados configuram e reconfiguram-se. Existem brechas, fendas, saídas, ou então, novas entradas.

O último grupo de pinturas que apresento é indubitavelmente mais solto, mais intuitivo. Não compreende a mesma rigidez de grupo, na medida em que a proposta não parte do mesmo denominador. São como notas, anotações, apontamentos visuais que se aproximam de tudo o que me foi ocupando os olhos e a mente relativamente aos tópicos aqui tratados. A palavra que encontrei e me pareceu mais adequada para intitular este grupo não tem, propriamente, tradução direta. *Jotting*<sup>113</sup> exprime tanto a ação de anotar quanto a própria nota em si.

Desta forma, eu gostaria de abordar pouco, verbalmente, os contornos deste grupo. Gostaria de lhes permitir maior liberdade. Menos caminhos escritos. Menos pontes de acesso. Espero que, de todas as reflexões que até aqui me trouxeram, algumas possam agora servir de chão para o leitor caminhar e se aproximar destas pinturas. De resto, ficaria feliz que as pudessem ver (ler):

---

<sup>112</sup> TAVERES, Gonçalo M. – *Op. cit.*, p.158

<sup>113</sup> «Jotting: 1. the act of a person who jots; 2. a short written or brief note; 3. *Memorandum*» in Cambridge Dictionary

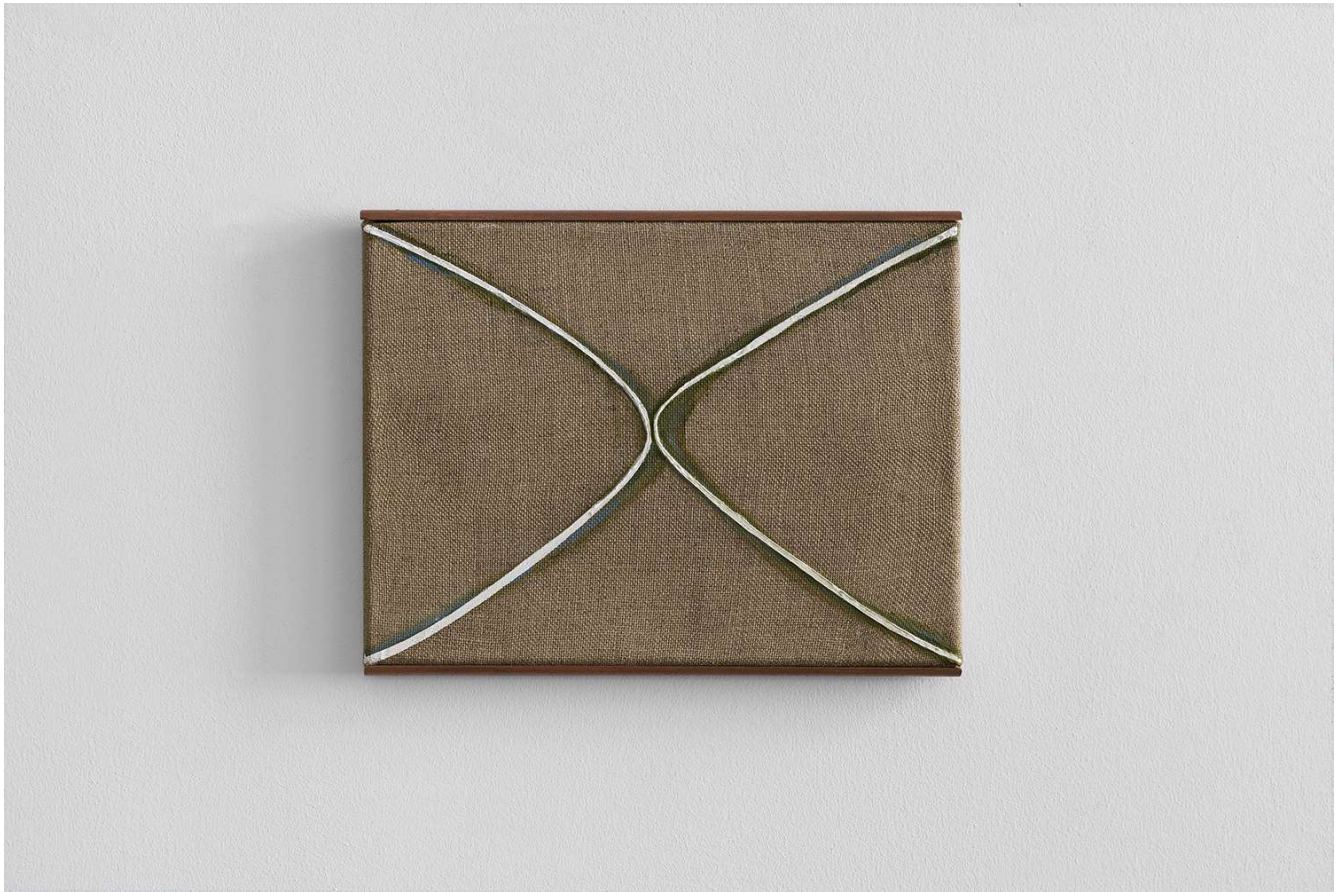


Figura 42 - Beatriz Coelho, *Na sombra da corda bamba*, 2022. Óleo sobre linho e madeira, 21x27 cm. Coleção privada.

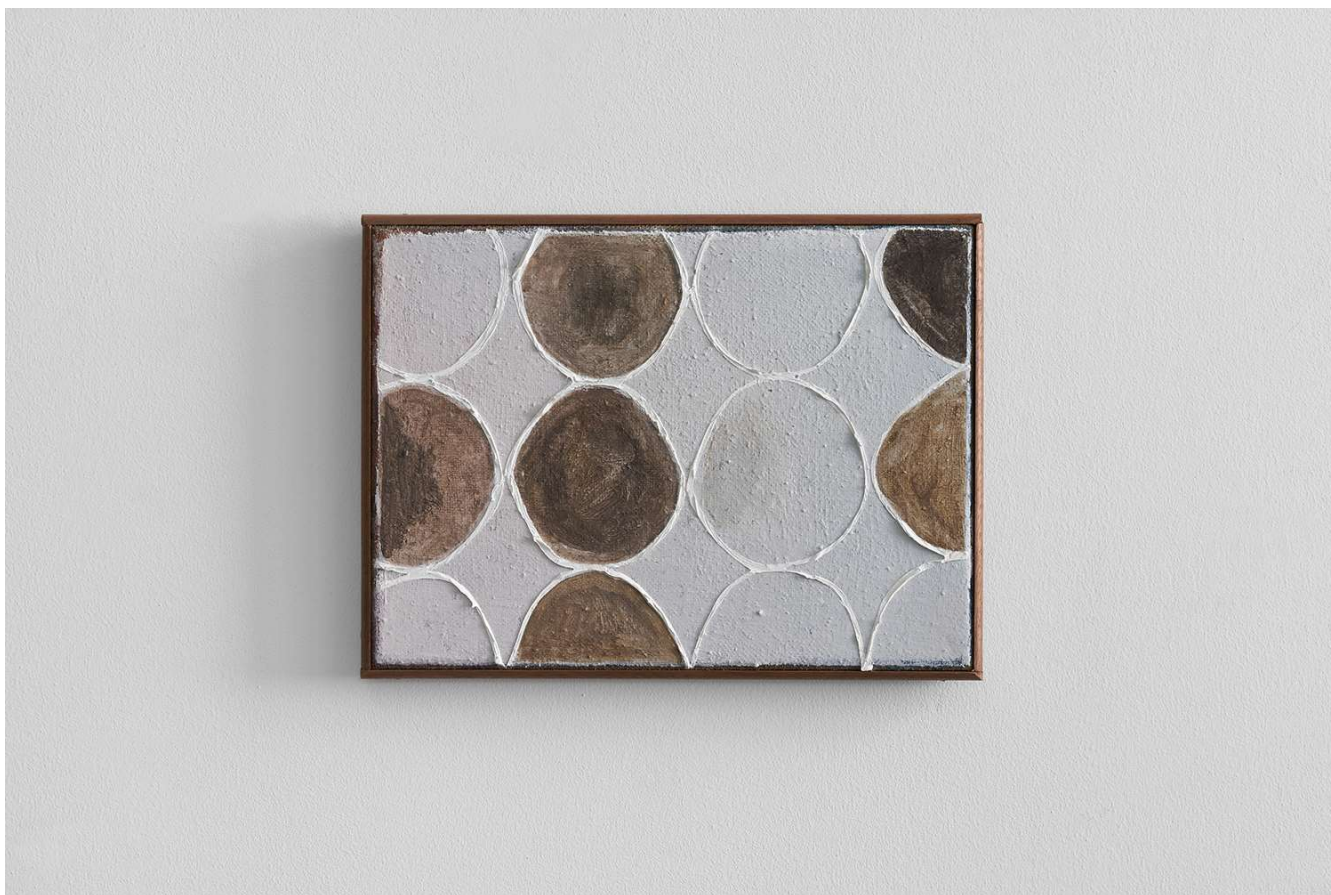


Figura 43 - Beatriz Coelho, *Esqueleto*, 2022. Óleo sobre linho e madeira, 21x28 cm. Acervo pessoal.



Figura 44 - Beatriz Coelho, *Um por todos*, 2022. Óleo sobre linho, 20x27 cm. Acervo pessoal.



Figura 45 - Beatriz Coelho, *Todos por um*, 2022. Óleo sobre linho, 20x27 cm. Acervo pessoal.

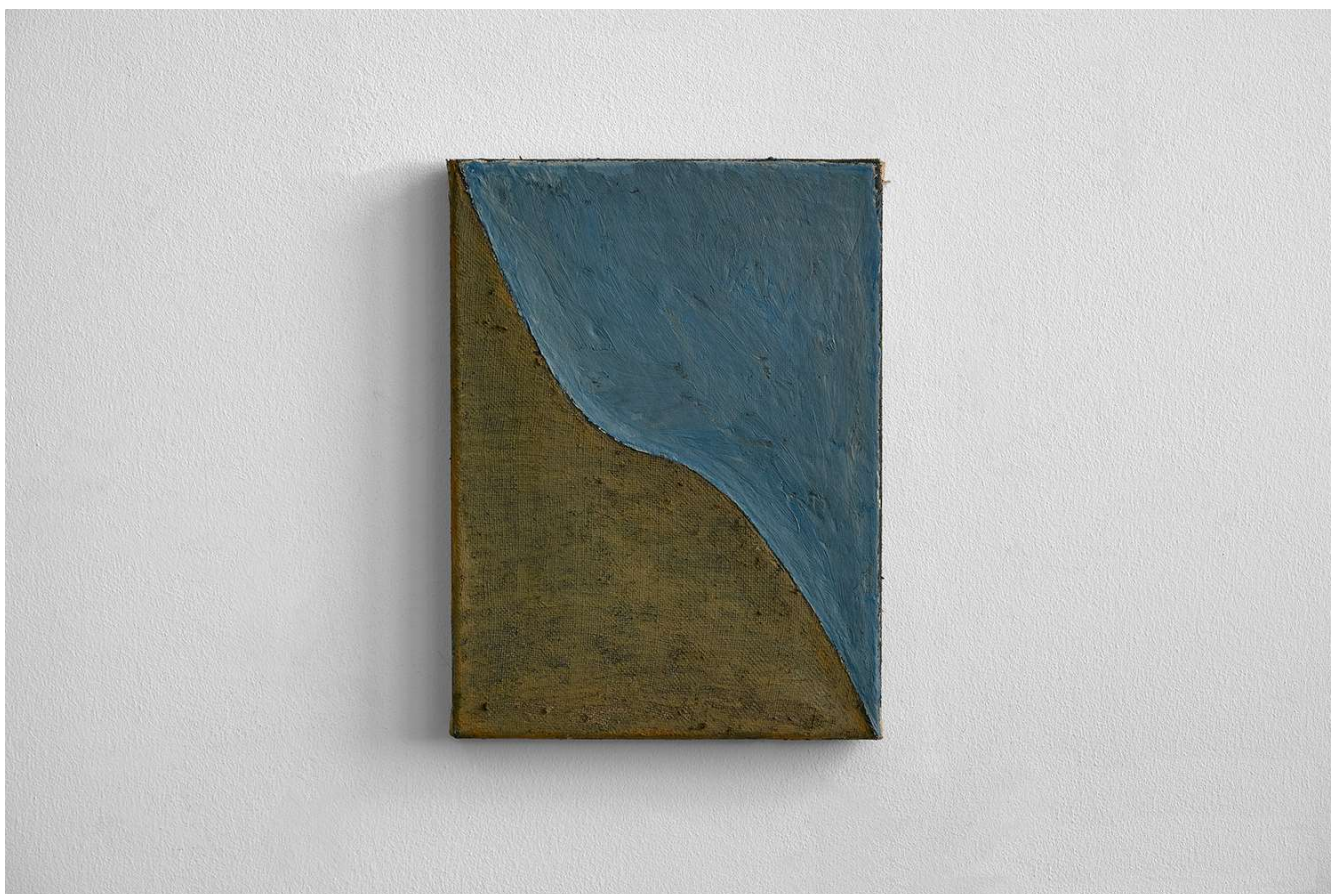


Figura 46 - Beatriz Coelho, *Fuga*, 2022. Óleo sobre linho, 27x20 cm. Acervo pessoal.



Figura 47 - Beatriz Coelho, Sem Título, 2022. Óleo sobre linho, 27x20 cm. Acervo pessoal.



Figura 48 - Beatriz Coelho, Sem título, 2022. Óleo sobre linho, 21x27 cm. Coleção privada.



Figura 49 - Beatriz Coelho, *Tarja*, 2022. Óleo sobre linho, 21x27,5 cm. Coleção privada.

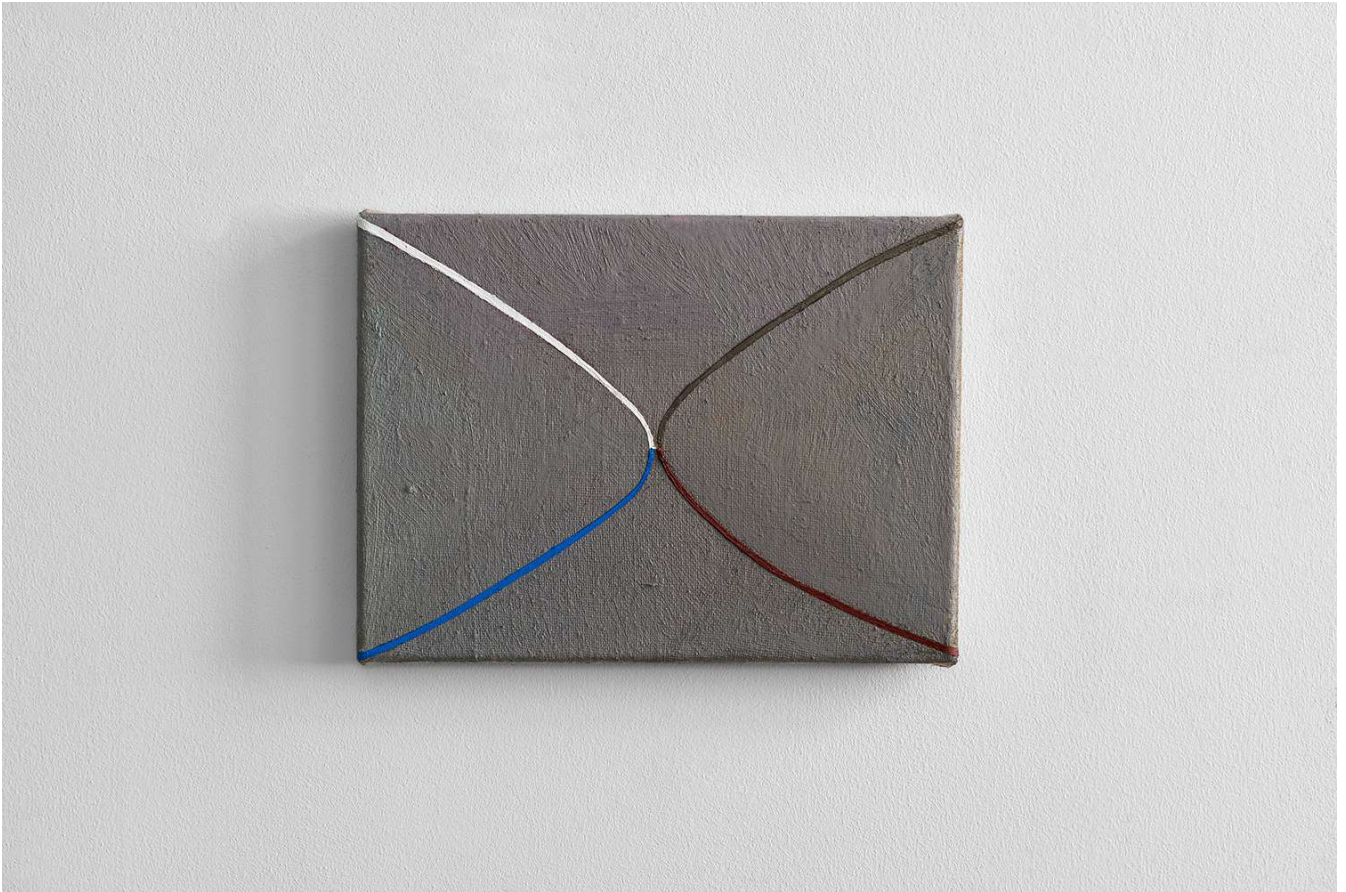


Figura 50 - Beatriz Coelho, *Assembleia*, 2022. Óleo sobre linho, 20x27. Acervo pessoal.



Figura 51 - Beatriz Coelho, *Dentro, Fora*, 2022. Óleo sobre linho, 20x28 cm. Acervo pessoal.

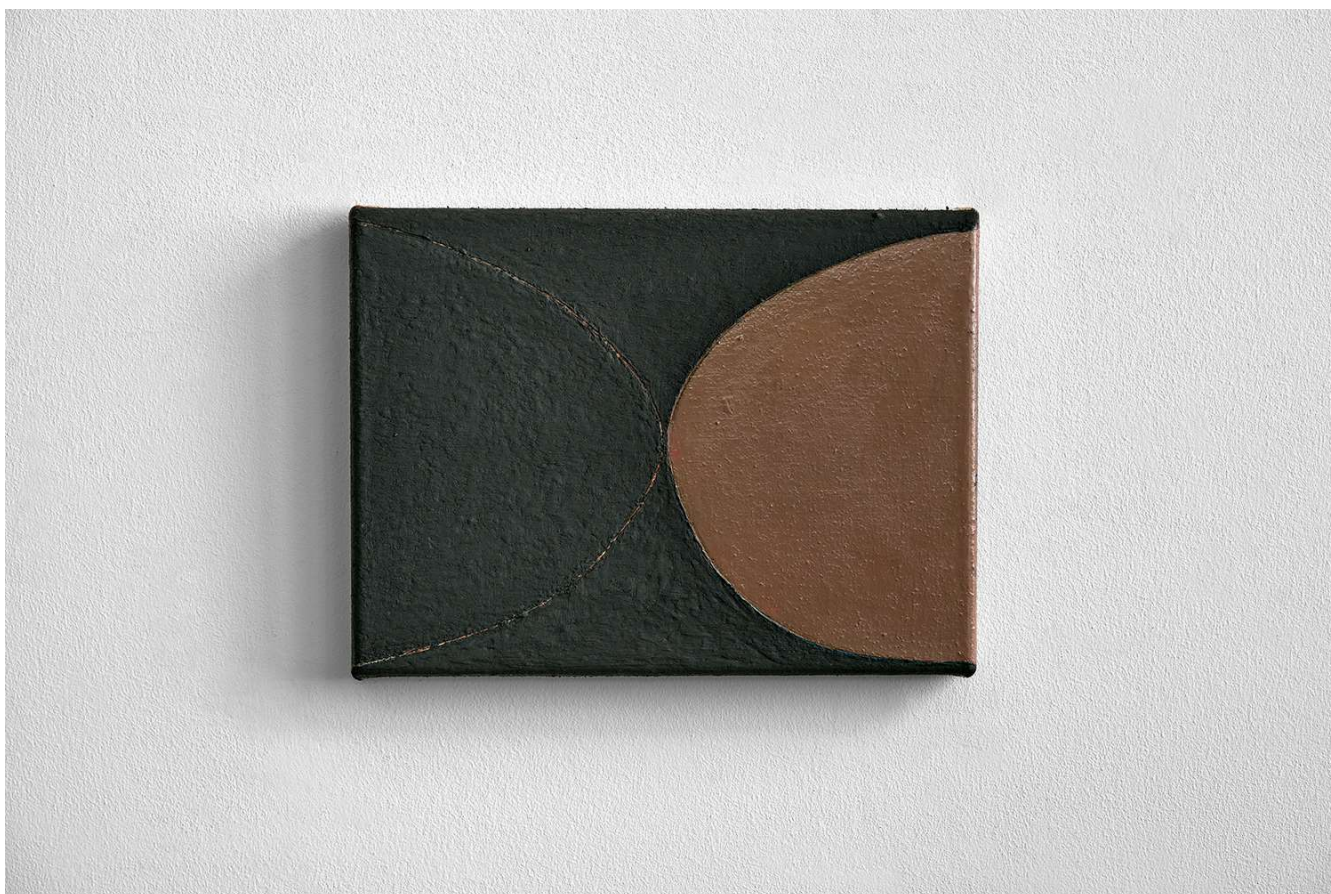


Figura 52 - Beatriz Coelho, Sem título, 2022. Óleo sobre linho, 20x27 cm. Acervo pessoal.

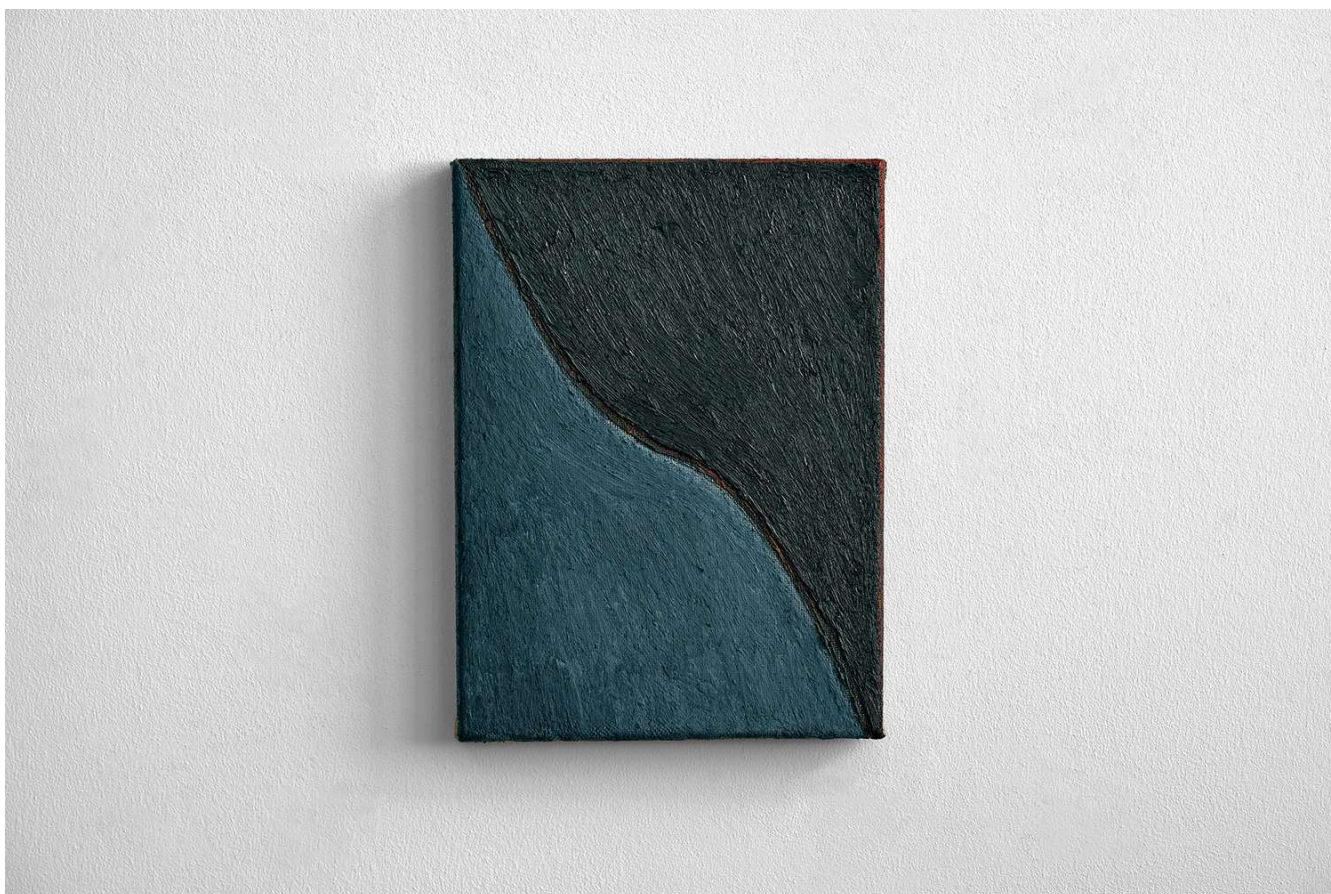


Figura 53 - Beatriz Coelho, Sem título, 2022. Óleo sobre linho, 20x27 cm. Acervo pessoal.



Figura 54 - Beatriz Coelho, Sem título, 2022. Óleo sobre mogno, 19x26 cm. Acervo pessoal.

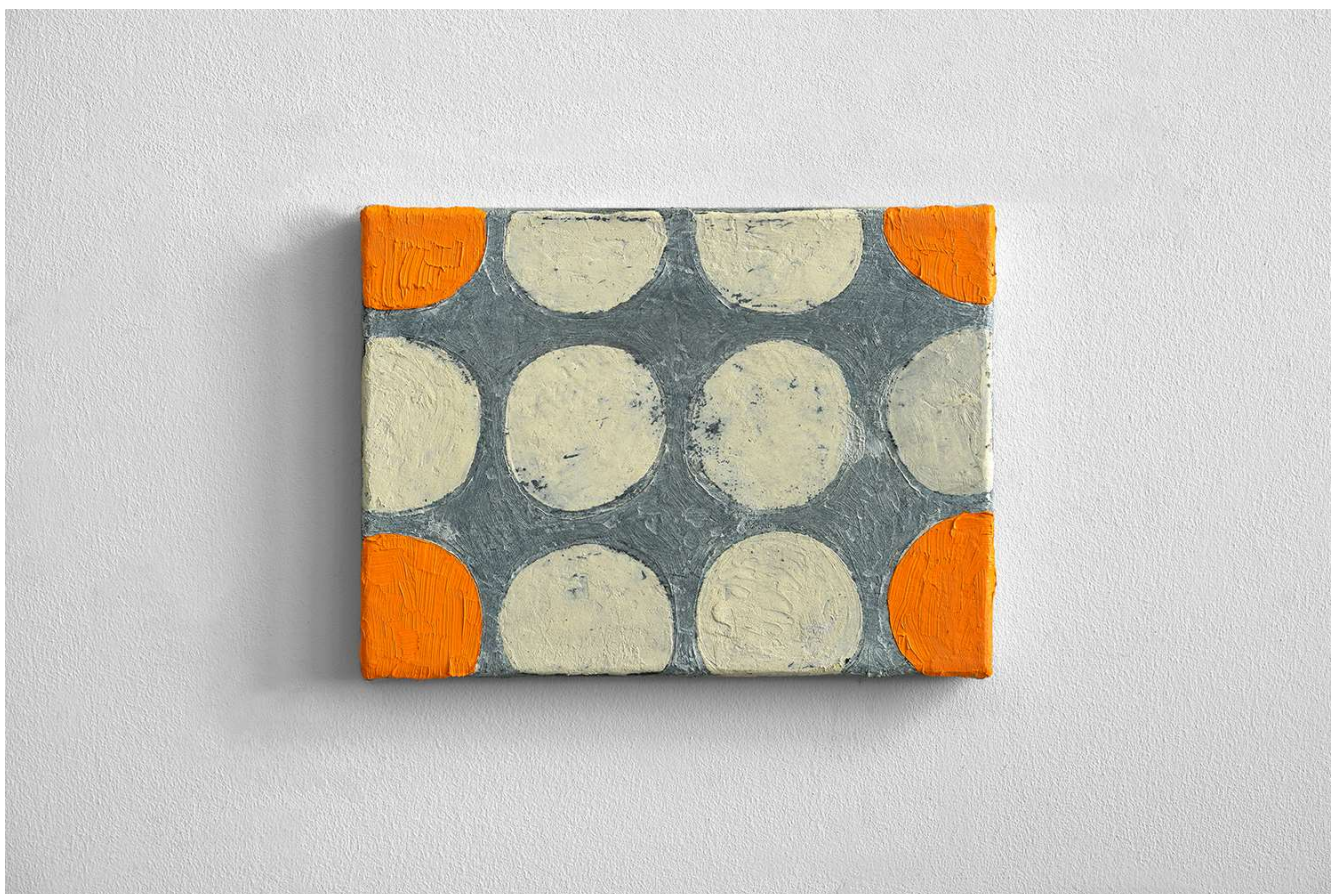


Figura 55 - Beatriz Coelho, *Sentinelas*, 2022. Óleo sobre linho, 20x27 cm. Coleção privada.



Figura 56 - Beatriz Coelho, *Estanque*, 2022. Óleo sobre linho, 20x28 cm. Acervo pessoal.

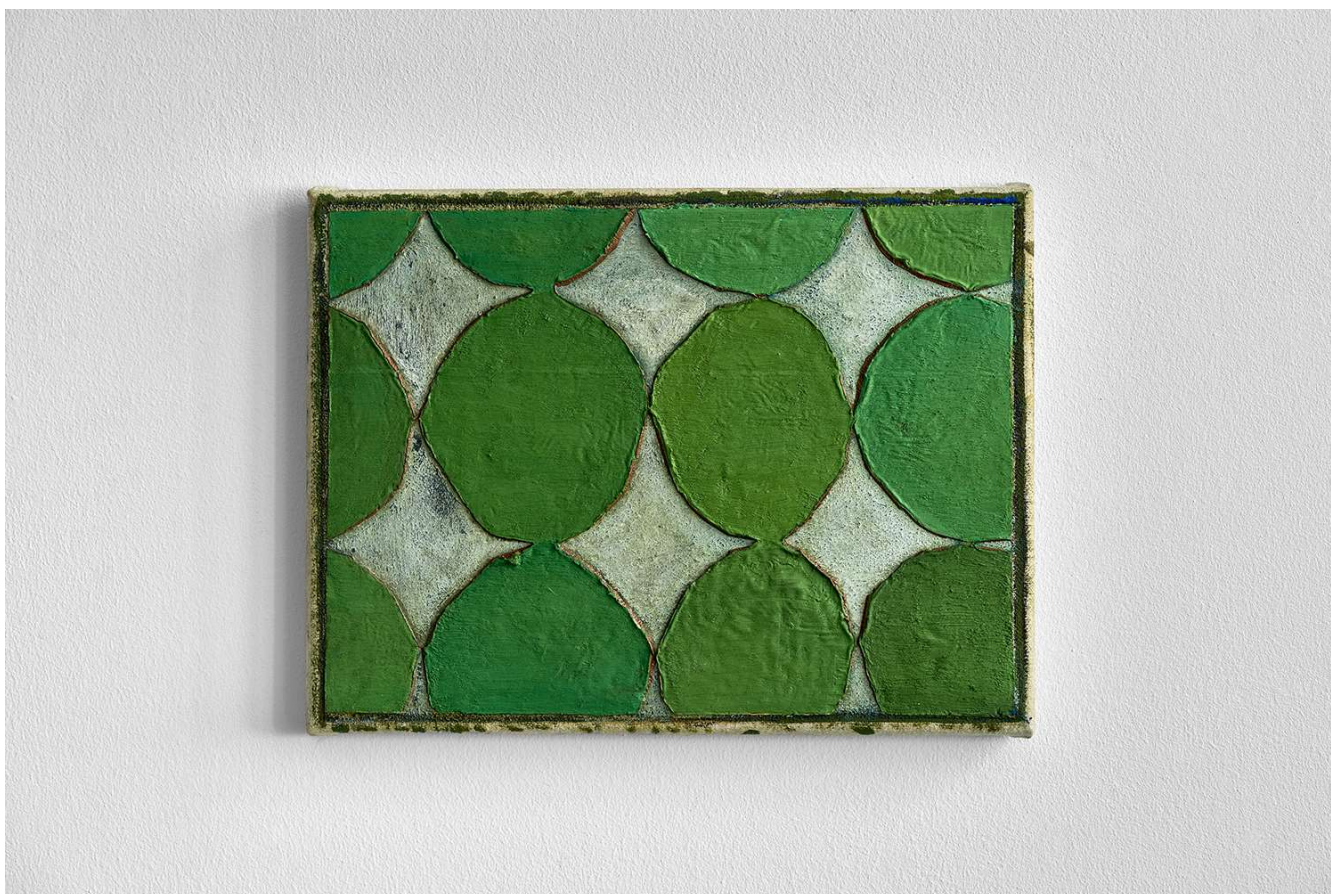


Figura 57 - Beatriz Coelho, *12 bolas 6 estrelas*, 2022. Óleo sobre linho, 20x27 cm. Coleção privada.



Figura 58 - Beatriz Coelho, *Fechadura*, 2022. Óleo sobre linho, 20x27 cm. Acervo pessoal.

## Considerações finais

Eu não sei, exatamente, o que é esperado de uma conclusão de um trabalho acadêmico desta natureza. Fui elaborando, no próprio decorrer do trabalho, algumas noções conclusivas relativamente às suas reflexões. Assim, não tenho *uma* conclusão, *a* conclusão; mas tentarei pontuar algumas considerações finais.

Este trabalho de projeto traduziu-se num caminho que fui percorrendo. O caminho tinha poucas sinalizações, mas recebi algumas sugestões preciosas – conversas com professores que tive durante o mestrado, colegas e amigos de trabalho que compartilharam comigo experiências e referências, diálogos com tantas pessoas que nem imaginam o quanto me despertaram sinais, pistas. Durante a caminhada, algumas coisas que vi chamaram-me a atenção e, à maioria dediquei-lhes o tempo necessário – tentei observá-las de vários ângulos (tentei ser-lhes justa); pintei; refleti; escrevi; pintei outra vez. Algumas dessas coisas (vou chamar-lhes *pedras*) ficaram para trás, pois não conseguia trazer todas comigo. As que trouxe, foram as escolhas que tomei para a construção daquilo que me parecia conduzir ao percurso mais consistente, à caminhada mais coerente. Calvino disse:

Se o discorrer sobre um problema difícil fosse como o transportar pesos, caso em que muitos cavalos podem transportar mais sacos de trigo do que um só cavalo, admitira então que uma pluralidade de discursos valesse mais que apenas um; mas o discorrer é como o correr, e não como o transportar, e um só cavalo árabe há de correr muito mais que cem cavalos frísios.<sup>114</sup>

Não me é possível dizer que esta caminhada, ou corrida, tenha acabado («vais querer correr de novo» – relembro Guston). Preciso de olhar mais, de pintar mais. As interações são múltiplas e impermanentes, como tantas vezes referi, e creio que aquilo a que podemos chamar de fim, neste trabalho, é mais como um ponto de paragem de uma caminhada que é contínua. O fim desta escrita faz-me agora olhar para trás, para o que fiz, e tentar compreender o que falta fazer, permitindo, assim, dar lugar aos próximos trabalhos. Deste ponto de paragem, desta breve pausa – do que fiz até ao que farei – surge a interposição – *aquilo que ainda não está feito*. E é deste ponto de paragem onde me encontro, destas últimas palavras que escrevo, que partirei (talvez levando, desta vez, as pedras que deixei no caminho).

---

<sup>114</sup> CALVINO, Italo – *Seis propostas para o próximo milénio*, p.56.

## Referências

### Referências bibliográficas

- AGOSTINHO, Santo – *Confissões*. Pia Sociedade de São Paulo - Editora Paulus, 2014.
- BERGER, John – *A aparência das coisas*. Trad. José Miguel Silva. Antígona, 2021.
- BOIS, Yve-Alain – *Painting as model*. MIT Press, 1993.
- CALVINO, Italo – *As Cidades invisíveis*. Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Italo – *Seis propostas para o próximo milénio*. Companhia das Letras, 1990.
- DACOSTA, António – *Dacosta em Paris*. Assírio & Alvim, 1999.
- DE BARROS, Manoel – *Poesia completa*. Relógio D'água, 2016.
- EBERLE, Scott G – *The elements of play: toward a philosophy and a definition of play*. Journal of Play, volume 6, Nº 2, The Strong.
- GASQUET, Joachim – *O que ele me disse...* Trad. Aníbal Fernandes. Sistema Solar, 2ª edição, 2016.
- GRAW, Isabelle., LAJER-BURCHARTH, Ewa – *Painting beyond Itself: The medium in the post-medium condition*. MIT Press, 2016.
- KANDINSKY, Wassily – *Point and line to plane: Contribution to the analysis of the pictorial elements*. Solomon R. Guggenheim Foundation New York, 1974.
- LOPES, Adília – *Dias e dias*. Assírio & Alvim, 2020.
- MAYER, Ralph – *Manual do artista*. Martins Martins Fontes, 2002.
- POMAR, Júlio – *Da cegueira dos pintores: Parte escrita. 1981-1983. II*. Sistema solar, 2014.
- PONTY, Merleau – *O Olho e o Espírito*. Nova Vega; Lisboa, 2018.
- SCULLY, Sean – *Inner: The Collected Writings of Sean Scully*. Hatje Cantz Publishers, 2016.
- SHEARER, Linda – *Brice Marden*. The Solomon R. Guggenheim Foundation; New York, 1975.
- SONTAG, Susan – *Against interpretation and other essays*. Penguin UK, 2013.
- TAVARES, Gonçalo. M. – *Atlas do corpo e da imaginação: Teoria, fragmentos e imagens*. Relógio D'Água, 2019.
- WHITMAN, Walt – *Song of Myself*. Courier Corporation, 2012.
- WITTGENSTEIN, Ludwig – *Investigações filosóficas*. Edição bilingue Alemão / Português. Trad. João José R. L. de Almeida. Wittgenstein Translations, Horle Books, 2022.

## Bibliografia consultada

- BRUNO, Giuliana – *Surface: Matters of aesthetics, materiality, and media*. University of Chicago Press, 2014.
- DAMISCH, Hubert – *The theoretical eye* in *Journal of Art Historiography*, Nº 5, Dez. 2011.
- HERACLITO – *Heraclito: Fragmentos contextualizados*. Biblioteca de Autores Clássicos, 2002.
- HUDEK, Anthony – *The object. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery e MIT Press, 2014.
- HUIZINGA, Johan – *Homo ludens: Um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*. Trad. Victor Antunes. Edições 70, 1971.
- KRAUSS, Rosalind E. – *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. MIT Press, 1986.
- KRAUSS, Rosalind E. – “*A Voyage on the North Sea*”: *Art in the age of the post-medium condition*. Thames & Hudson, 2000.
- PASTOUREAU, Michel., SIMONNET, Dominique – *Breve historia de los colores*. Trad. María José Furióra. Grupo Planeta (GBS), Paidós, 2006.
- PLATÃO – *Parmênides*. Trad. Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. Edições Loyola, 2003.
- RICHTER, Gerhard – *The Daily Practice of Painting: Writings and interviews, 1962-1993*. MIT Press, 1995.
- ROTHKO, Mark – *The Artist's Reality: Philosophies of art*. Yale University Press, 2012.
- TODOROV, Tzvetan – *Teorias do Símbolo*. Trad. Maria de Santa Cruz. Edições 70, 1979.
- WITTGENSTEIN, Ludwig – *The blue and brown books: preliminary studies for the “philosophical investigation.”* Harper Torchbooks, New York, 1965..
- WITTGENSTEIN, Ludwig – *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos.~ Editora da Universidade de São Paulo (USP), 2001.

## Referências online

- BOIS, Yve-Alain – *An interview with Yve-Alain Bois*. [Online]. [Consult. 2022-01-05], disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/27463910\\_All\\_About\\_Yve\\_An\\_Interview\\_with\\_Yve-Alain\\_Bois/link/5806d60108ae03256b76fe89/download](https://www.researchgate.net/publication/27463910_All_About_Yve_An_Interview_with_Yve-Alain_Bois/link/5806d60108ae03256b76fe89/download)
- GILIAM, Sam – *Abstract art is political | Sam Giliam | louisiana channel*. [Online], [2020]. [Consult. 2022-10-02], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ciN6ZPDMJV4>
- HOCKNEY, David – *David Hockney interview: the world is beautiful*. [Online], [2020]. [Consult. 2023-01-09], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NUBLx7M8wWQ>
- LOPES, Adília – *Um jogo bastante perigoso* [Online]. [Consult. 2021-10-15], disponível em: [https://editoramoinhos.com.br/wp-content/uploads/2018/04/Ad%C3%ADlia\\_Um-Jogo-Bastante-Perigoso\\_Livro-TRECHO-DO-LIVRO-1.pdf](https://editoramoinhos.com.br/wp-content/uploads/2018/04/Ad%C3%ADlia_Um-Jogo-Bastante-Perigoso_Livro-TRECHO-DO-LIVRO-1.pdf)
- MCKEEVER, Ian – *8 artists on painting*. [Online], [2017]. [Consult. 2022-08-09]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pZyIbJHCHDk&list=PLQjV1I6KfcoeN10Y3OHDUYsGYR7gIXtsA>
- NESIN, Kate – *Work in progress: Brice Marden*. [Online], [2017]. [Consult. 2022-20-02], disponível em: <https://gagosian.com/quarterly/2017/10/03/brice-marden/>
- RICHTER, Daniel – *Daniel Richter interview: A german painter*. [Online], [2016]. [Consult. 2022-01-05], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F2uOntfdr0o>
- SCULLY, Sean – *Sean Scully: Painting*. [Online], [2015]. [Consult. 2021-12-5], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LWMqrNIdBRk>
- SCULLY, Sean – *Sean Scully: Why this, not that?* [Online], [2019]. [Consult. 2021-11-28], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j3WshpgSmg4&t=26s>
- TUTTLE, Richard – *Richard Tuttle interview: artists are like clouds*. [Online], [2014]. [Consult. 2022-08-10], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EEoZpS4AWLw>
- WINTERS, Terry – *Terry Winters interview: unintended things to happen*. [Online], [2016]. [Consult. 2022-08-10], disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JPmXynwlTmI>

## Filmes

*A Life Lived* [Philip Guston], Produção Michael Blackwood; 1981; 58min; 1981.

*Forrest Bess: Key to the Riddle*, Direção de Chuck Smith e Ari Marcopoulos; 48 m; 1999.

## Fontes das Imagens

As imagens aqui presentes referentes ao grupo de pinturas *Tabuleiro de Xadrez* são fotografias da autoria de *photodocumenta*. (Figura 1 a Figura 8).

As imagens aqui presentes referentes ao grupo de pinturas *Envelopes* são fotografias da autoria de *bildstudium*. (Figura 10 a Figura 18).

A imagem aqui presente referente à exposição coletiva *Prèmiere (Envelopes)* é uma fotografia da autoria de Aurélien Mole (Figura 19).

As duas imagens aqui presentes referentes às pinturas de Terry Winters estão disponíveis em: <https://www.terrywinters.org/2010-2019-1> (Figura 20, Figura 21).

A imagem aqui presente referente à pintura de Jasper Johns está disponível em: <https://matthewmarks.com/exhibitions/jasper-johns-catenary-05-2005/lightbox/works/catenary-henri-monnier-2000-20175> (Figura 22).

As imagens aqui presentes referentes ao grupo de pinturas *Sussurros* são fotografias da autoria de *bildstudium* (da Figura 23 à Figura 31, Figura 35 e Figura 36).

As imagens aqui presentes referentes à exposição *Interstícios* são fotografias da autoria de Bruno Lopes (da Figura 32 à Figura 34).

As imagens aqui presentes referentes ao estúdio de Brice Marden são fotografias da autoria de Eric Piasecki e estão disponíveis em: <https://matthewmarks.com/exhibitions/jasper-johns-catenary-05-2005/lightbox/works/catenary-henri-monnier-2000-20175> (Figura 37, Figura 38).

As imagens aqui presentes referentes à exposição de Brice Marden na Galeria Gagosian são fotografias da autoria de Mike Bruce e estão disponíveis em: <https://gagosian.com/exhibitions/2017/brice-marden/> (Figura 39, Figura 40, Figura 41).

As imagens aqui presentes referentes ao grupo de pinturas *Jottings* são fotografias da autoria de *bildstudium* (da Figura 42 à Figura 58).