

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



JORGE PINHEIRO – OBRA FIGURATIVA.

Referenciais/Diferenciais

Isabel Maria Ventura Tavares

Orientador: Prof. Doutora Maria Margarida Teixeira Barradas Calado

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património

2024

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



JORGE PINHEIRO – OBRA FIGURATIVA.

Referenciais/Diferenciais.

Isabel Maria Ventura Tavares

Orientador: Prof. Doutora Maria Margarida Teixeira Barradas Calado

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte e do Património

Júri:

Presidente: Doutor Luís Jorge Rodrigues Gonçalves, Professor Associado c/ Agregação e membro do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação do Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Prof. Doutor João Carlos de Castro Silva, nos termos do n.º 1.1. do Despacho n.º 10432/2023, publicado em Diário da República, 2ª série, n.º 197, de 11 de outubro.

Vogais:

- Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra [1º arguente];
- Doutora Teresa Isabel Matos Pereira, Professora Adjunta da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa [2º arguente];
- Doutora Isabel Margarida Ribeiro Nogueira, Investigadora Integrada do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutora Cristina de Sousa Azevedo Tavares, Professora Associada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutora Maria Margarida Teixeira Barradas Calado, Professora Associada Jubilada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientadora].

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Isabel Maria Ventura Tavares, declaro que a tese de doutoramento intitulada “Jorge Pinheiro – Obra Figurativa. Referenciais/Diferenciais”, 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.

A Candidata

Isabel Maria Ventura Tavares

Lisboa, 9 de maio de 2024

RESUMO

Na sequência da dissertação **Jorge Pinheiro: O Referencial** (2010) [Mestrado Pintura] na FBAUL, visando a obra figurativa do autor da última década do séc. XX e primeira do séc. XXI, surge o presente projeto de investigação, um aprofundamento do conhecimento sobre a representação e figuração da obra pictórica produzida durante este período.

A pintura figurativa de Jorge Pinheiro de 1990-2010 recorrendo a modelos do Modelo é a representação de imagens culturalmente produzidas em imagens obscuramente sonhadas no jogo da Composição e Representação.

Jorge Pinheiro refere que primeiro parte dos títulos que vai buscar à literatura. Provocador, o título colado à representação atinge o observador. O reconhecimento dos fragmentos figurativos apropriados é a chave para a decodificação da pintura. O espectador iniciático é quem o artista procura.

Os mitos e os valores simbólicos fazem-se representar na Pintura. São representações de representações, em nome das formas de poder da Composição e Representação: elementos fundamentais na História da Pintura.

As Figuras-Símbolo da Representação apropriadas da Pintura, Fotografia, Cinema ou Fotojornalismo são ícones sublimados, corrompidos ou arruinados na obra de Pinheiro. A obra coloca em causa a sua legitimidade e em simultâneo reitera-a, reflete o conceito de originalidade, na identidade da obra; identifica os autores primeiros e faz pensar na autoria dos segundos, evidenciando a posição do artista em relação à sociedade e ao seu ofício com passado histórico.

A imagem cultural prevalece no jogo da representação e do discurso estético porque o objeto de imitação não é um objeto, mas um ideal.

Reinventando o legado como Porta-Memória, a pintura de Jorge Pinheiro é um território permeável, onde a Pintura chama à Pintura, à Arte e aos valores humanísticos do Ocidente, possibilitando que toda uma geração se reveja e questione sobre o modo de estar no mundo.

Palavras-Chave:

Jorge Pinheiro – Pintura Figurativa – Apropriação – Representação – Composição

ABSTRACT

In the sequence of the dissertation, **Jorge Pinheiro: The Referential (2010)** [Master's degree in Painting] in FBAUL, aiming at the figurative work of the author in the last decade of the 20th century and the first decade of the 21st century, the current project of research emerges, deepening the knowledge about the representation and figuration of the pictorial work produced during this period of time.

The figurative painting of Jorge Pinheiro, produced over 1990-2010, resorting to models of the Model, is the representation of images culturally produced in images obscurely dreamt in the game Composition and Representation.

Jorge Pinheiro states that he first starts from the titles he searches for in Literature. Provocative, the title intertwined with the representation reaches the observer. The recognition of the appropriated figurative fragments is the key to decoding his painting. The initial spectator is the one the author looks for.

The myths and symbolic values are represented in the Painting. They are representations of representations on behalf of the shapes of power in Composition and Representation.

The Symbol-Figures of Representation taken from Painting, Photography, Cinema, and Photojournalism are sublimated icons, corrupted or ruined in the artwork of Jorge Pinheiro. The artwork questions its legitimacy and simultaneously reiterates it, reflects the concept of originality in the work's identity, identifies the first authors, and makes us think of the authorship of the second authors, highlighting the position of the artist in relation to society and to his own craft with historical background.

The cultural image prevails in the game of representation and aesthetic discourse because the object of imitation is not an object but an idea.

Reinventing the Memory recall legacy, the painting of Jorge Pinheiro is a permeable territory where Painting evokes Painting, Art, and Western Humanistic Values, allowing a whole generation to identify itself in the artwork and question our way of being in the world.

Keywords:

Jorge Pinheiro – Figurative Painting – Appropriation – Representation – Composition

AGRADECIMENTOS

Este estudo contou com a preciosa colaboração da Dra. Ana Margarida Martins, responsável pelo Centro de Documentação e Investigação da Casa da Cerca que amavelmente disponibilizou o seu tempo e o acesso a toda a documentação sobre o pintor.

Para aqueles que gentilmente contribuíram para a restante documentação recolhida, fundações e galerias, para o Mestre Jorge Pinheiro pelas informações e pistas dadas e para os galeristas António Bacalhau e Miguel Nabinho, um bem-haja a todos pela atenção e colaboração prestadas.

Para Paula Rito vai ainda um agradecimento pelo seu espírito recoletor, por ter conservado até hoje todos os cadernos de apontamentos e documentos distribuídos pelos docentes enquanto estudante do Curso de Pintura na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, em especial o da Cadeira de Composição do 4º ano, onde se encontravam as fotocópias do resumo do Programa de Trabalho distribuídas aos alunos pelo docente Jorge Pinheiro no ano letivo 1984/1985.

Para Claudina Coelho, Fernanda Barros e Antonis Kessissoglou vai um agradecimento pela ajuda nas traduções linguísticas.

E, para a Professora Margarida Calado, pelo excecional acompanhamento dispensado, todos os agradecimentos serão poucos.

ÍNDICE GERAL

Resumo	iv
Abstract	v
Agradecimentos	vi
Índice geral	vii
Índice de figuras	viii
Introdução	1
Metodologia	9
1º CAPÍTULO - <i>A PORTA-MEMÓRIA</i>	11
1. Representação / Figuração	12
2. Plasticidade / Subjetividade	50
3. Historicidade / Temporalidade	73
4. Eterno retorno.....	99
2º CAPÍTULO - <i>DIFERENÇA E REPETIÇÃO</i>	137
1. A Alegoria e as coisas lá fora	138
2. <i>D'après nature / D'après culture</i>	172
3. Diferença e Repetição na <i>mimésis</i>	203
3º CAPÍTULO – <i>REFERENCIAIS / DIFERENCIAIS</i>	217
1. Um Construtor de Mitos	218
Conclusão	267
Bibliografia	272
Anexos	284

ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
Fig. 1 – Homenagem ao Povo Alentejano. (1980) Pintura : óleo s/tela 149,5 x 179,5 cm. Ass./Dat. Coleção particular. -----	13
Fig. 2 – QUARTON, Enguerrand – Pietá de Villeneuve-lès-Avignon. (1455) Pintura : óleo s/madeira 163 x 219 cm. Museu do Louvre. -----	14
Fig. 3 – CARAVAGGIO – A Deposição de Cristo. (1602-1603) Pintura : óleo s/tela 300 x 203 cm. Pinacoteca Vaticana, Roma. -----	15
Fig. 4 – DAVID, Jacques-Louis – A Morte de Marat. (1793) Pintura : óleo s/tela 165 x 128 cm. Museus Reais de Belas-Artes da Bélgica, Bruxelas. -----	16
Fig. 5 – DRUMOND, António – Ao Povo Alentejano. 1980. Impressão fotográfica : gelatina de sais de prata, 30 x 40 cm. A – Figura de corpo inteiro. Inscrições a caneta de Jorge Pinheiro; B – Figura de corpo parcial; C – Pormenor com cardo. Coleção Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. -----	17
Fig. 6 – PINHEIRO, Jorge – O Casamento. (1990) Pintura : óleo s/tela 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção BCP. -----	19
Fig. 7 – PINHEIRO, Jorge – Porquê? (março de 1991 a 2 de fevereiro de 1992) Pintura : óleo s/tela 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção Leontina George --	20
Fig. 8 – PINHEIRO, Jorge – Estudos da obra Porquê? (1991/92) Desenho: técnica mista s/ papel de vários formatos. -----	21
Fig. 9A – PINHEIRO, Jorge – Anamnese: Nihil est in intellectu quod prius fuerit in sensu. (1994) Desenho : tinta-da-China s/ papel 50 x 65 cm; B – PINHEIRO, Jorge – Anamnese: Eros. (1994) Desenho : tinta-da-China s/ papel 50 x 65 cm. Ass./Dat. Coleção particular; C – Estatueta de bronze de dançarina mascarada. (Séc. III-II a.C.) [Grécia]. Escultura: bronze. 20,5 x 8,9 x 11,4 cm. New York : Met. Museum; D – PINHEIRO, Jorge – A Comédia da Arte. (1998) Pintura : óleo s/tela 130 x 195 cm. Ass./Dat. Coleção particular; E – Estela Funerária dita de Filino. (séc. III a.C.) Escultura : Baixo-relevo. Atenas; F – PINHEIRO, Jorge – Anamnese: Solus Ipse. (1994) Desenho : tinta-da-China s/ papel 50 x 65 cm. Ass./Dat. Coleção particular; G – PINHEIRO, Jorge – Solus Ipse. (1993/95) Pintura : óleo s/tela 162 x 130 cm. Ass./Dat. Coleção particular. -----	24
Fig. 10A – Eros Adormecido. (Séc. III-II a.C.) Escultura (réplica do original) : bronze. New York : Metropolitan Museum; B – PINHEIRO, Jorge – O Sono de Eros. (1996-97) Pintura : óleo s/tela 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular; C – Estela Funerária de Menina. (450-440 a.C) [Grécia]. Escultura : mármore. 80,6 x 39,4 x 10,2 cm. New York : Met. Museum; D – Jovem com Manto. (séc. IV a.C.) Escultura. Istambul : Museu Arquelógico; E – Jockey Artémision. (150-146 a.C) Escultura : bronze. Atenas : Museu Arquelógico; F – PINHEIRO, Jorge – Anamnese: Aporia. (1994) Desenho : tinta-da-China s/ papel 50 x 65 cm. Ass./Dat.; G – PINHEIRO, Jorge – Anamnese: Hypnos. (1994) Desenho : tinta-da-China s/ papel 50 x 65 cm. Ass./Dat.; H – PINHEIRO, Jorge – Anamnese: Thesis. (1994) Desenho : tinta-da-China s/ papel 50 x 65 cm. Ass./Dat. -----	25
Fig. 11 – PINHEIRO, Jorge – Homenagem a Josefa d'Óbidos. (1992-95) Pintura : óleo s/tela 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular. -----	27
Fig. 12 – Solus Ipse. (1993-95) Pintura : óleo s/tela, 162 x 130 cm. Ass./Dat. Coleção particular. -----	29

Fig. 13 – PINHEIRO, Jorge – Anamnese: Solus Ipse. (1994) Desenho [série] : tinta-da-China s/papel, 73 x 110 cm. Ass./Dat. -----	30
Fig. 14 – Imagem manipulada de Solus Ipse. (1993/1995) [Pintura] A – Estela Funerária dita de Filino. (séc. II a.C.) Escultura (baixo-relevo) Atenas; B – BÖCKLIN, Arnold – A Ilha dos Mortos. (1880) Pintura [1ª versão] : óleo s/tela, 111 x 155 cm, Kunstmuseum, Basel; C - BÖCKLIN, Arnold – A Ilha dos Mortos. (1880) Pintura [2ª versão] óleo s/madeira, 74 x 122 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque; D – BÖCKLIN, Arnold – A Ilha dos Mortos. (1883) Pintura : [3ª versão] óleo s/madeira, 80 x 150 cm, Alte Nationalgalerie, Berlim; E – BÖCKLIN, Arnold – A Ilha dos Mortos. (1886) Pintura : [5ª versão] óleo s/madeira, 80 x 150 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig; F – DALI, Salvador – The Real Picture of the Isle of the Dead by Arnold Böcklin at the Hour of Angelus. (1932) Pintura : óleo s/tela 77,5 x 64,5 cm, Von der Heydt Museum, Wuppertal, Alemanha. -----	31
Fig. 15 – Era uma vez uma princesa. (1996) Pintura : óleo s/tela, 86 x 118 cm. Ass./Dat. Coleção particular. -----	32
Fig. 16 – O Sono de Eros. (1996-97) Pintura : óleo s/tela, 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular. -----	34
Fig. 17 – Imagem manipulada de O Sono de Eros. (1996-1997) [Pintura]. A – MAGRITTE, René – Madame Récamier de David. (1967) Escultura : bronze com patina. 197 x 196 x 50 cm, Centro Pompidou, Paris; B – DAVID, Jacques Louis – Madame Récamier. (1800) Pintura : óleo s/tela, 173 x 244 cm. Museu do Louvre, Paris. C – MAGRITTE, René – Madame Récamier by David, (1949) Pintura : óleo s/tela, 60 x 80 cm, Coleção Privada; D – MAGRITTE, René – Madame Récamier by David. (1951) Pintura : óleo s/tela, 60 x 80 cm, National Gallery of Canada, Otava, Canadá; E – DAVID, Jacques Louis – A Morte de Sócrates. (1787) Pintura : óleo s/tela, 130 x 196 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque; F – Eros Adormecido. (séc. III-II a.C.) Escultura : bronze (réplica do original) Metropolitan Museum, Nova Iorque. -----	35
Fig. 18 – A Comédia da Arte. (1998) Pintura : óleo s/tela. 130 x 195 cm. Ass./Dat. Coleção particular. -----	37
Fig. 19 A – A Cabeça do Almada. 1999. Pintura : óleo s/tela, 38 x 46 cm. Ass./Dat. Coleção particular; B – BRAGA, Vitoriano – Almada Negreiros. AFL-CPF. -----	38
Fig. 20 A – MAGRITTE, René – Decalcomania. (1966) Pintura : óleo s/tela, 81 x 100 cm. Centro Pompidou, Paris; B – MAGRITTE, René – Le Chateau des Pyrénées. (1959) Pintura : óleo s/tela, 200 x 145 cm. Israel Museum, Jerusalém, Israel. -----	39
Fig. 21 A – PINHEIRO, Jorge – El-Rei III – A Cabeça de El-Rei. (1973) Pintura : óleo s/ tela, 100 x 80 cm, Ass./Dat., Coleção Particular, Porto; B – PINHEIRO, Jorge – O Bispo. (1981) Pintura : óleo s/ tela, 120 x 100 cm, Ass./Dat. Coleção CAM/FCG, Lisboa; C – Público. (24 Jun. 1990)-----	40
Fig. 22 A – A Cabeça do Picasso. (1999-2001) Pintura : óleo s/tela, 38 x 46 cm. Ass./Dat. Coleção particular; B – FRANKREICH – Pablo Picasso na Vila Franz Hubmann. (1957) Fotografia : Imagno/ Getty Images/Veja.-----	41
Fig. 23 – PICASSO, Pablo – Retrato de Jaume Sabartés com gola e chapéu. (1939) Pintura : óleo s/tela, 46 x 38 cm. Ass./Dat. Museu Picasso, Barcelona, Espanha. -----	43
Fig. 24 – Imagem manipulada de La Fable de La Fontaine. (2000) [Pintura];	

- A** – DUCHAMP – **Fontaine**. (1964) Ready-made (réplica do original de 1917); **B** – QUARTON, Enguerrand de – **Pietà**. (c. 1455) Pintura : óleo s/ tela. 162 x 218 cm, Museu do Louvre; **C** – STERNBERG, Josef von – **O Anjo Azul**. (1930) [Filme (Frame)]; **D** – DIETRICH, Marlene – **O Anjo Azul**. (1930) [Cartaz]. ----- 45
- Fig. 25** – CENTRO CULTURAL DE CASCAIS – **Expo Diálogo Pinheiro/Sanches** [fotografias 004 e 005]. Cascais : 2003. ----- 48
- Fig. 26** – Imagem manipulada de PINHEIRO, Jorge – **Dasein** – **A Andrei Tarkovsky**. (2001) Pintura : óleo s/tela, 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular; **A** – FUSCO, Paul – **David Kirby**. (1993) Fotografia : Magnum Photos, prova fotográfica; **B** – LA TOUR, Georges de – **São José Carpinteiro**. (1642) Pintura : óleo s/tela 130 x 100 cm. Museu do Louvre, Paris; **C** – LA TOUR, Georges – **A Educação da Virgem**. (1640) Pintura : óleo s/tela, 84 x 100 cm. Coleção Frick, Nova Iorque. **D** – DAVID, Jacques-Louis – **A Morte de Marat**. (1793) Pintura : óleo s/tela, 128 x 165 cm. Bruxelas : Museus Reais de Belas-Artes. ----- 55
- Fig. 27** **A** – [s.a.] – **Campanha Publicitária [United Colors of Benetton]**. (1991) Cartaz; **B** – FRARE, Thérèse – **David Kirby**. (1990) Fotografia. ----- 56
- Fig. 28** **A** – PINHEIRO, Jorge – **O Jogo da Macaca I**. (2004) Pintura : óleo s/tela, 140 x 180 cm. Ass./Dat. Coleção Galeria Palmira Suso; **B** – DORFMAN, Herbert – **Charlie Chaplin** (1920) Corbis/ Getty Images. ----- 58
- Fig. 29** – Imagem manipulada de PINHEIRO, Jorge – **O Jogo da Macaca II**. (2004) Pintura : óleo s/tela, 140 x 180 cm. Ass./Dat., Coleção Particular; **A** – [s. a.] **Charlie Chaplin in costume**. (1920) Corbis/Getty Images; **B** – [s. a.] **A Quimera do Ouro** (1925) Cinecartaz; **C** – [s.a.] [s.n. (Prisioneiro de Abu Ghraib)] (2004) The National Security Archive; **D** – [s.a.] [s.n.] (Funeral na Cisjordânia)] Fotojornalismo; **E** – [s.a.] [s.n.] (Manifestação do Hamas) (2004) Fotojornalismo; **F** – [s.a.] [s.n.] (Manifestação da Fatah) (2004) Fotojornalismo.----- 60
- Fig. 30** – Imagem manipulada de PINHEIRO, Jorge – **O Jogo da Macaca III**. (2004) Pintura : óleo s/tela, 140 x 220 cm (diptico). Ass./Dat. Coleção particular; **A** – CHAPLIN, Charlie – **O garoto de Charlot**. (*frame*) (1921) [Filme]; **B** – [s.a.] –[s.n.] **O Garoto de Charlot** (1921) Cinecartaz; **C** – CAPA, Robert – **Morte de Soldado Miliciano**. (1936) Prova fotográfica; **D** – GOYA – **O 3 de Maio**. (1814) Pintura : óleo s/tela, 268 x 347 cm. Madrid : Museu do Prado; **E** – CORBIS SYGMA – [s.n.] (1988) Prova fotográfica. ----- 61
- Fig. 31** **A** – PINHEIRO, Jorge – **O Jogo da Macaca III**. (2004) Pintura (Fragmento); **B** – CAPA, Robert – **Morte de Soldado Miliciano**. (1936) Fotografia : prova em gelatina de sais de prata, 18,1 x 23,8 cm. Nova Iorque : Museu de Arte Moderna; **C** – CAPA, Robert – **Death in the Making**. (1938) Fotografia : 28,6 x 22,2 cm; **D** – Life. (jul. 1937); **E** – GOYA – **O 3 de Maio**. (1814) Pintura : óleo s/tela, 268 x 347 cm. Madrid : Museu do Prado; **F** – PINHEIRO, Jorge – **O Jogo da Macaca III**. (2004) Pintura (Fragmento); **G** – CORBIS SYGMA – [s.n.] (1988) Prova fotográfica. ----- 62
- Fig. 32** – Imagem manipulada de PINHEIRO, Jorge – **O Sacrifício de Isaac**. (2002) Pintura : óleo s/tela, 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular; **A** – STODDART, Tom – [s.n.] (1987) Fotografia. Londres : IPG; **B** – RODCHENKO, Aleksandr – **Lily Brick**. (1924) Cartaz. Nova Iorque : Museu de Arte Moderna. ----- 63
- Fig. 33** **A** – RODCHENKO, Aleksandr – **Lily Brick**. (1924) Fotografia; **B** –

PINHEIRO, Jorge – O Sacrifício de Isaac. (2002) Pintura (fragmento); C – RODCHENKO, Varvara – [s.n.] (1965) Maquete publicitária, 68 x 86 cm, cópia sobre o original de 1925 de Rodchenko; D – KAUFMAN, Mikhail – Aleksandr Rodchenko. (1922) Fotografia : prova original em gelatina de sais de prata, 13,1 x 8,6 cm. Moscovo : Coleção RGALI. -----	64
Fig. 34 A – STODDART, Tom – [s.n.] (1987) Fotografia. Londres : IPG; B – PINHEIRO, Jorge – O Sacrifício de Isaac. (2002) Pintura (fragmento) -----	65
Fig. 35 A – PINHEIRO, Jorge – Stabat Mater. (2006) Pintura : óleo s/ tela, 162 x 130 cm. Coleção Galeria Palmira Suso; B – RODCHENKO, Aleksandr – Couraçado Potemkin. – Fotografia : prova fotográfica em gelatina de sais de prata. -----	70
Fig. 36 A – RODCHENKO, Aleksandr – Pioner. (1928) Fotografia : prova fotográfica em gelatina de sais de prata, 12,4 x 12,7 cm; B – RODCHENKO, Aleksandr – [s.n.] (1928) Fotografia : <i>Kölnische Illustrierte Zeitung</i> sobre ilustração de Rodchenko – <i>Novyi Lef</i> nº 9 (1928) p. 30. New York : The Judith Rothschild Foundation; C – RODCHENKO, Aleksandr – Pionerka. (1930) Fotografia : prova fotográfica em gelatina de sais de prata, 49,6 x 37 cm. -----	71
Fig. 37 – PINHEIRO, Jorge – Tempus fugit. (2003) Pintura : óleo s/ tela, 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular. -----	77
Fig. 38 – PINHEIRO, Jorge – O Banquete. (2008/2009) Pintura : óleo s/ tela 1,95 x 2,68 m. -----	88
Fig. 39 – VAN DER WEYDEN, Rogier – Descida da Cruz. (c. 1436) Pintura : óleo s/ tábuas 204,5 x 261,5 cm. Museu do Prado, Madrid. -----	89
Fig. 40 A – PINHEIRO, Jorge – O Corvo. (1989) Pintura : óleo s/ tela 130 x 163 cm. Ass./Dat. Coleção particular; B – PINHEIRO, Jorge – O Banquete. (2008/2009) Pintura (Pormenor); C – [s.a] – <i>Boletim da Legião Portuguesa.</i> --	92
Fig. 41 – DELL'ARCA, Niccolò – Lamentação sobre o Cristo morto. (c. 1463-1490) [Grupo Escultórico] Terracota com vestígios de policromia. Dimensões: tamanho natural. Igreja de Santa Maria della Vita, Bolonha, Itália.-	111
Fig. 42 – <i>JL.</i> (22 nov. 1995) -----	119
Fig. 43 A – <i>A Capital.</i> (20 fev. 1992); B – <i>Público.</i> (22 out. 1995); C – <i>JL.</i> (22 nov. 1995); D – <i>Artes e Leilões</i> (dez. 1995) 35; E – <i>Público.</i> (30 jan. 1997). ---	120
Fig. 44 – <i>Jornal da Exposição.</i> (mar. - abr. 1994) -----	131
Fig. 45 – PINHEIRO, Jorge – Homenagem a Josefa de Óbidos. (16/06/93) Desenho : estudo de composição, tinta-da-china e lápis s/ papel. Não Ass./Dat. Coleção particular. -----	132
Fig. 46 – PINHEIRO, Jorge – Era uma vez uma princesa. (20/02/96) Desenho : estudo de composição, tinta-da-china s/ papel. Não Ass./Dat. Coleção particular. -----	133
Fig. 47 – POUSSIN, Nicolas – Et in Arcadia ego. (1637-1638) Pintura : óleo s/tela 87 x 120 cm. Museu do Louvre, Paris. -----	140
Fig. 48 – GUERCINO – Et in Arcadia ego. (1618-1622) Pintura : óleo s/tela 81 x 91 cm. Roma : Galeria Nacional de Arte Antiga. -----	141
Fig. 49 – PINHEIRO, Jorge – Solus Ipse. (1993-1995) Pintura [Pormenor] : óleo s/tela 162 x 130 cm. Ass./Dat. Coleção particular. -----	142
Fig. 50 – PINHEIRO, Jorge – La Fable de La Fontaine. (2000) Pintura [Pormenor]: óleo s/tela 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular. -----	142
Fig. 51 – PINHEIRO, Jorge – O Sacrifício de Isaac. (2002) Pintura [Pormenor] : óleo s/tela 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular. -----	143
Fig. 52 – LEVINE, Sherrie – Fountain (after Marcel Duchamp : A.P.)	

(1991) Escultura [múltiplo] : bronze 66,1 x 36,8 x 35,6 cm. T. B. Walker Acquisition Fund, 1992. -----	146
Fig. 53 – STIEGLITZ, Alfred – Fountain by R. Mutt. (1917) Fotografia : gelatina e sais de prata 23,5 x 17,8 cm. Coleção particular, França. -----	147
Fig. 54 – VASCONCELOS, Joana – Escultura [série urinóis] A – Narcisos (2005); B – Candy, Candy. (2006); C – Curumim. (2013); D – Tea for Two. (2015); E – Oopsy, Daisy. (2016) F – Ni Te Tengo, Ni Te Olvido. (2017). ----	149
Fig. 55 A – MANET, Édouard – Le déjeuner sur l’herbe/Le Bain. (1863) Pintura : óleo s/ tela 208 x 264,5 cm. Musée d’Orsay, Paris. B – TICIANO – Concerto Campestre. (c. 1509) Pintura : óleo s/ tela 1,05 x 1,37 m. Museu do Louvre, Paris. C – RAIMONDI, Marcantonio – O Julgamento de Páris (d’après Rafael) (pormenor). (1513-14) Gravura : 29,5 x 43,8 cm. British Museum, Londres. D – O Julgamento de Páris (pormenor). (c. 200 d.C.) Sarcófago romano Escultura [baixo-relevo] : mármore. 90 x 230 cm. Villa Medici, Roma. E – PICASSO, Pablo – Le Déjeuner sur l’herbe d’après Manet. (1960) Pintura : óleo s/ tela. 130 x 195 cm. Museu Picasso, Paris. F - PICASSO, Pablo – Le Déjeuner sur l’herbe d’après Manet, I. (1962) Gravura : linóleo s/ papel (50 provas), 53,2 x 64,2 cm. MOMA, Nova Iorque, USA. -----	153
Fig. 56 – WARBURG, Aby – Bilderatlas Mnemosyne (panel 55). October 1929. The Warburg Institut. -----	155
Fig. 57 – PINHEIRO, Jorge – O Banquete [Pormenor]. (2008/2009) Pintura : óleo s/ tela 1,95 x 2,68 m. -----	156
Fig. 58. – Imagem manipulada de O Banquete. (2008/2009) Pintura : óleo s/ tela 1,95 x 2,68 m. -----	157
Fig. 59 PINHEIRO Jorge – Estudo para o quadro Porquê? [Desenho] 27/3/91. Tinta-da-China e lápis s/ papel. Ass./Dat. Coleção Particular. -----	159
Fig. 60 A – PINHEIRO Jorge – Bispo. (1980) Pintura : acrílico s/papel, 34 x 22 cm. Ass./Dat., Coleção Particular; B – Bispo. (1981) Pintura : óleo s/tela, 120 x 100 cm. Ass./Dat., Coleção Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa); C – Bispo. (1981) Pintura : óleo s/tela, 140 x 140 cm. Ass./Dat., Coleção Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa). -----	160
Fig. 61 – PINHEIRO Jorge – O Guarda, o Pão e o Camponês. (1982) Pintura : óleo s/tela, 110 x 178 cm. Ass./Dat., Coleção Particular. -----	160
Fig. 62 – PINHEIRO Jorge – Retrato de Bernarda Alba. (1986-1987) Pintura (tríptico): óleo s/tela, 118 x 215 cm. Ass./Dat., Coleção Particular. ----	161
Fig. 63 – PINHEIRO, Jorge – Discurso para uma mulher da Palestina II. (1987) Pintura : óleo s/tela, 100 x 73 cm. Ass./Dat., Coleção Eduardo Rosa, Coimbra. -----	162
Fig. 64 A – PINHEIRO, Jorge – <u>Cadeira de Composição: Programa de Trabalho.</u> Fotocópia nº 1; B – Imagem manipulada: Determinação do centro do desenho existente na fotocópia nº1; C/D/E – Alguns esquemas para estudo de Maria lê o jornal à varanda [Desenho] : fotocópias nº 5, 6 e 7. -----	164
Fig. 65 A – PINHEIRO, Jorge – O Banquete. (2008/09) [Pintura]; B – O Sacrifício de Isaac (2002) [Pintura]; C – Stabat Mater. (2006) [Pintura]; D – O Jogo da Macaca II (2004) [Pintura]; E – A Cabeça do Almada. (1999) [Pintura]; F – A Cabeça do Picasso (1999/2001) [Pintura]; G – Porquê? (1991/92) [Pintura]; H – Solus Ipse (1993/95) [Pintura]. -----	165
Fig. 66 – TINTORETTO, Jacopo – Última Ceia. (1592-1594) Pintura : óleo	

s/tela 365 x 568 cm, Basílica de São Jorge Maior, Veneza, Itália. -----	170
Fig. 67 – RAUSCHENBERG, Robert – Persimmon . (1964) Pintura : óleo s/ seda 167,6 x 127 cm. Fundação Robert Rauschenberg, Nova Iorque. -----	184
Fig. 68 – PINHEIRO, Jorge – S/Título . (1972) Pintura [Série de Fibonacci] : Óleo s/ tela 29 x 36 cm. Ass./Dat. Coleção particular. -----	186
Fig. 69 – PINHEIRO, Jorge – Quinze ensaios sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp. Alguns ensaios realizados entre 1970/74 . (1970/74) Gravura (1 de 15). -----	187
Fig. 70 – PINHEIRO, Jorge – O Jogo da Macaca III . (2004) Pintura [díptico] : óleo s/tela 140 x 220 cm. Ass./Dat. Coleção particular. -----	188
Fig. 71 – FILIPE, Cruz – Bride of Stillness . (1972) Pintura : tinta acrílica s/tela fotossensibilizada, 109 x 140 cm. Ass./Dat. Coleção Museu Calouste Gulbenkian. -----	191
Fig. 72 – FILIPE, Cruz – Early Sorrow . (1974) Pintura : tinta acrílica s/tela fotossensibilizada, 127,4 x 123,8 cm. Ass./Dat. Col. Secretaria de Estado da Cultura, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. -----	192
Fig. 73 – LUIZ, Eduardo – Auto-Retrato Póstumo . (1983) Pintura : óleo s/tela 1000 x 500 mm. Ass./Dat. Col. Fundação Paço D'Arcos/Depósito C.A.M. José de Azeredo Perdigão/F.C.G. Lisboa. -----	194
Fig. 74 – LUIZ, Eduardo – Mort de Rembrandt . (1985) Pintura : óleo s/tela 114,2 x 162,5 cm. Ass./Dat. ct. inf. dir.: EL. 85 nº inv. 1007524. Incorporada no Banco Comercial Português através do Banco Português do Atlântico, em 1995. -----	195
Fig. 75 – PINHEIRO, Jorge – (Da esq. para a dir.) – El-Rei I (O dos Microfones) . (1973) Pintura : óleo s/tela, 100 x 80 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto; – El-Rei II, (El-Rei Orando) . (1973) Pintura : óleo s/tela, 100 x 80 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto; – El-Rei III (A Cabeça de El-Rei) . (1973) Pintura : óleo s/tela, 100 x 80 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto; – El-Rei IV (O do Banquete) . (1974) Pintura : óleo s/tela, 100 x 165 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto; – El-Rei V (El-Rei olhando um quadro de Jorge Pinheiro – o da Metalinguagem) . (1974) Pintura : óleo s/tela, 80 x 100 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto; – El-Rei VI (El-Rei nas Colónias) [inacabado] (1974) Pintura : óleo s/tela, 168 x 122 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto. -----	205
Fig. 76 – PINHEIRO, Jorge – El-Rei V (El-Rei olhando um quadro de Jorge Pinheiro – o da Metalinguagem) . (1974) Pintura : óleo s/tela, 80 x 100 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto. -----	206
Fig. 77 – PINHEIRO, Jorge – O Corvo . (1989) Pintura : óleo s/tela, 130 x 163 cm. Ass./Dat. Col. particular. -----	206
Fig. 78 – VELÁZQUEZ, Diego – As Meninas . (1656) Pintura : óleo s/ linho, 320,5 x 281,5 cm. Sala 012, Museu do Prado, Madrid. -----	208
Fig. 79 – PINHEIRO, Jorge – Sem Título . (1972-73) Gravura [do álbum Quinze ensaios sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp – 15 gravuras em <i>offset</i>] : 35 x 50 cm. Coleção particular. -----	209
Fig. 80 – PINHEIRO, Jorge – El-Rei V (El-Rei olhando um quadro de Jorge Pinheiro – o da Metalinguagem) [Pormenor]. (1974) Pintura : óleo s/tela, 80 x 100 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto. -----	210
Fig. 81 – PINHEIRO, Jorge – El-Rei IV (O do Banquete) . (1974) Pintura : óleo s/tela, 100 x 165 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto. -----	215

Fig. 82 – RODRIGUES, Reinaldo/ Global Images – ionline.sapo.pt (24/12/2017). -----	219
Fig. 83 – PINHEIRO, Jorge – O Bispo de Cesare Ripa. (1986) Pintura : óleo s/tela, 162 x 130 cm. Ass./não Dat. Col. desconhecida. -----	221
Fig. 84 – PINHEIRO, Jorge – Soror Salomé. (1990) Pintura : óleo s/tela, 162 x 130 cm. Ass./Dat. Col. Particular. -----	223
Fig. 85 – CARAVAGGIO, Michelangelo Mersi – Salomé com a cabeça de João Batista. (c. 1609-1610) Pintura : óleo s/tela, 91,5 x 106,7 cm. National Gallery, Londres. -----	224
Fig. 86 – CARAVAGGIO, Michelangelo Mersi – Salomé com a cabeça de João Batista (c. 1609) Pintura : óleo s/tela, 116 x 140 cm. Palácio Real de Madrid. -----	224
Fig. 87 – PINHEIRO, Jorge – Composição 4º Ano: sumários e síntese da matéria dada até à presente data. (1985/86) [Fotocópia nº 1] Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. -----	227
Fig. 88 – PINHEIRO, Jorge – Composição 4º Ano: sumários e síntese da matéria dada até à presente data. (1985/86) [Fotocópia nº 2] Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. -----	228
Fig. 89 – PINHEIRO, Jorge – Composição 4º Ano: sumários e síntese da matéria dada até à presente data. (1985/86) [Fotocópia nº 3] Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. -----	229
Fig. 90 – JL/Artes 8-21 dez. 2004. -----	231
Fig. 91 – PINHEIRO, Jorge – Maria lê o jornal à varanda. (1980) [Fotocópia nº1] Desenho : Programa de Trabalho da Cadeira de Composição do 4º Ano do Curso de Pintura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Ano letivo 1980-1981. -----	233
Fig. 92 – PINHEIRO, Jorge – A Morte e a Donzela (A Franz Schubert). (1989) Pintura : óleo s/tela 162 x 130 cm. Ass./Dat. Coleção Particular. -----	236
Fig. 93 – PIMENTA, Paulo – Puro existencialismo.” Público (30 jan. 1997). -	241
Fig. 94 – RODRIGUES, Reinaldo – Global Images. ionline.sapo.pt (24/12/2017). -----	245
Fig. 95 A – PINHEIRO, Jorge – Stabat Mater. (2006) Pintura : óleo s/ tela, 162 x 130 cm. Coleção Galeria Palmira Suso (pormenor); B – EISENSTEIN, Serguei – Couraçado Potemkin. Filme : Fotograma, 1925. -----	250
Fig. 96 – KAZEMI, Kaveh – Martyr’s Mother. Getty Images. -----	251
Fig. 97 A – BACON, Francis – Head VI. (1949) Pintura : óleo s/ tela, 93,2 x 76,5 cm (36,7 x 30,1 in). Arts Council Collection, Hayward Gallery, London. B – BACON, Francis – Study for the Nurse in the Film Battleship Potemkin. (1957) Pintura : óleo s/ tela, 198 x 142 cm, KDS Photo, Frankfurt Städel Museum. -----	256
Fig. 98 – PINHEIRO, Jorge – Reprodução do Programa de trabalho (página11) da Cadeira de Composição, do 4º ano do curso de Pintura, ano letivo 1980-1981 na então designada Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. -----	261
Fig. 99 – PINHEIRO, Jorge – S/ Título (2008) Pintura : óleo s/tela, 91 x 73 cm. XXIII Exposição Coletiva dos Sócios da Árvore, Porto. -----	265

INTRODUÇÃO

Questionar a pintura figurativa de Jorge Pinheiro produzida entre 1990 e 2010 equivale a reequacionar a História e os valores estéticos e humanísticos da cultura ocidental. Falamos de um artista, cuja obra oscilou entre a figuração e a abstração com retornos sucessivos entre uma e outra. Mas é a pintura figurativa reiterada por focos e ecos referenciais designada de nova figuração que nos remete para o suplemento em falta e para os conceitos de Obra, Género, Originalidade e Autoria e nos leva da Estética para a Filosofia, História e Cultura e nos apaixona ao ponto de continuar a constituir-se como objeto de estudo após terminada a dissertação de mestrado.

A complexidade da obra figurativa de Jorge Pinheiro depende de quem a vê e como a vê. O nosso ponto de vista centrado na nova figuração será sempre o de um espectador/observador e limitado na interpretação da obra plástica de um artista que possibilita múltiplos itinerários de investigação, desde logo pela ambivalência entre a figuração e a abstração. A importância da obra e do autor no contexto artístico nacional justifica por si só, o aparecimento de outros estudos que possam ser empreendidos sob ângulos diversificados e que conduzam a conclusões completamente diferentes.

Em 1979, regressado da segunda viagem como bolseiro da Gulbenkian, para aprofundamento de estudos em semiótica da pintura, continua a trabalhar na abstração, mas sente um duplo esgotamento, da obra e do método, razão que o leva no final dos anos oitenta, acreditava ele então, a optar definitivamente pela figuração. Mas, é já na década de noventa que começa a demarcar-se do meio artístico, produzindo uma pintura diferenciada, sobretudo com a apresentação da obra **Porquê?** (março de 1991 a 2 de fevereiro de 1992) [Pintura e Desenho].

O retorno do Mestre à nova figuração na década de noventa com os modelos de apropriação, reiteração e fotomontagem, onde se inclui também, um certo estilo permite-nos uma análise crítica e reflexiva do objeto plástico visto como objeto teórico.

As formas plásticas a montante e a jusante e as transformações a que são submetidas, através da apropriação e citação ou fotomontagem, serão doravante, o nosso objeto de estudo, pois, serão elas a fórmula compositiva da obra de Jorge Pinheiro durante mais de duas décadas.

Questões centrais que nos surgem interrelacionadas como representação/figuração e plasticidade/subjetividade ou os conceitos de historicidade/temporalidade e eterno

retorno transversal a todos os outros serão aprofundados em múltiplas vertentes e constituem-se em obra como uma porta-memória.

A atividade de Professor terá sempre um lugar central no percurso artístico de Jorge Pinheiro. Em 1963, inicia funções como Segundo Assistente, na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, ascendendo em novembro de 1972 a Primeiro Assistente e assim permaneceria até julho de 1976, altura em que decide rescindir o contrato, por não conseguir ver implementado o modelo pedagógico que levaria à tão desejada Escola Renovada. Vem para Lisboa e recebe um convite, pelo que continuará como Primeiro Assistente e mais tarde ascende a Professor Auxiliar na então designada Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (Faculdade a partir de 1992), de 1976 até 1996. De 1996 a 2001, será ainda, Professor Catedrático convidado da Universidade de Évora. O modelo pedagógico aproximará o Mestre do modelo artístico.

O nosso estudo, centrado em 20 anos de trabalho do Mestre, iniciado pelo Mestrado em Pintura, visa ainda, um aprofundamento da produção artística da última década do séc. XX e primeira do séc. XXI, período assumidamente figurativo. No entanto, e sempre que necessário, recuaremos à longa carreira do autor, para recolher indicadores da sua antologia que nos conduzam a conclusões mais válidas, relativas à obra e ao artista.

A obra produzida durante duas décadas reflete estatutos, poderes, modelos (representação, composição, figuração, perspetiva etc.) e a autorreferencialidade perpassa na obra e no discurso. Por fim, encontramos um autor manipulador de discursos simbólicos e representacionais.

Nos anos noventa, a metodologia de trabalho de Jorge Pinheiro segue um percurso habitual, iniciado e continuado pelo desenho termina na pintura, exposta com os muitos desenhos que a ela conduziram. No séc. XXI, a representação pictórica é uma efabulação, se já não o era anteriormente, mas agora mais complexa e assumida, feita de citação e reiteração de modelos reconhecidos e valorizados. Transferidos para a tela, figurantes em pose e em palco dão visibilidade aos modelos presentes e ausentes. A mensagem é o discurso visual cruzado com o verbal. No início e no fim encontramos a Composição e a Representação como Modelos.

O impulso alegórico neobarroco e o conceito de diferença e repetição segundo Deleuze estruturam a obra *d'après nature* em *d'après culture*, produzindo efeitos originários. Fazer a diferença pela repetição é estabelecer a montante e a jusante referenciais/diferenciais.

Ao recuperar as formas antigas através da fotomontagem e ao metamorfoseá-las, o autor destrói de algum modo a originalidade do sentido ligado à forma. O artista contemporâneo é um manipulador de signos, mais do que um produtor de objetos e Jorge Pinheiro procura no espectador, um leitor modelado mais do que simples contemplador para reinterpretação de mensagens.

A fórmula e os referenciais utilizados pelo autor pertencem a toda uma História e História da Arte, cada vez mais expandidas. O estilo, esse como o fizera Poussin, é encontrado na pintura de cavalete que geralmente é destinada a um público intelectualmente mais restrito.

Da investigação teórica do Mestre em semiótica e dos procedimentos de estudo, adotados para lecionar a Cadeira de Composição do 4º ano de Pintura, na FBAUL (então ESBAL) na década de oitenta, da qual fazíamos parte, à disciplina de composição do pintor, agora alvo de estudo, não há separação disciplinar. Nas muitas declarações que proferiu, vamos encontrar sempre um pintor com alma de professor, o Mestre admirado por várias gerações de estudantes, mas que não se reconhece nesse ofício artístico, prefere ser o Professor.

Ao centrar a obra no discurso, está também a centralizar a mensagem visual no sujeito que a vê e lê e sobretudo a procura. O poder do centro, ou o poder ser dos vários tipos de poder e das formas de que se reveste na pintura, é apropriado e reiterado sob a forma de modelos de visibilidade, onde se inclui a autorreferencialidade.

Com a figuração introduzida na pintura, abre-se uma porta, através da qual se revela o pintor. Estabelecem-se assim, ligações afetivas entre o objeto plástico e a pessoa que o pinta. Quer se queira quer não, a tendência vai nesse sentido e a representação figurativa mostra um pintor mais exposto.

Tal como já o demonstrámos em estudo anterior, continuamos convictos de que o discurso silencioso da obra de Jorge Pinheiro se constrói com base na mensagem entre o visível e o legível. Numa pintura indiciada como signo, a estrutura composicional dominante continua a ser expor valores e mostrar estatutos através do grito silente.

Durante duas décadas julgará os modelos estéticos da Composição e Representação. A valorização do objeto de arte, como objeto ontológico, é feita pelo modelo da sociedade, valorizando a fundamentação racional, tendência cada vez mais acentuada no mundo atual que de alguma forma, desmaterializa o objeto e corporiza a razão. No elogio da fotomontagem, Jorge Pinheiro expõe as contradições acerca da prioridade da visão ou da representação, da presença ou do signo que são típicas da teoria surrealista.

A imagem citada invade os direitos de autor e exhibe a prova documental, de um momento determinado, arrastando consigo a condição de exterioridade, do seu fundo espacial perdido. A pintura feita de reiteração e eco gira em torno do seu referencial.

A utilização de procedimentos alegóricos como a apropriação, a colagem, a fotografia e montagem, por parte de artistas contemporâneos mostra-nos que é o resultado da reabilitação da História e da temporalidade que a alegoria promove, visto que a noção de obra de arte como eterna e aurática se desfaz na modernidade.

Alegoria e símbolo fornecem o enquadramento, em cuja perspectiva se move desde há muito a caracterização da obra de arte. Jorge Pinheiro questiona o objeto plástico, reconhecendo-o enquanto problema, o que equivale a confrontá-lo e a refleti-lo, reequacionando-o em profundidade, dirigindo-o ao pensamento por múltiplos movimentos fósseis sobre si mesmo. A ironia, o humor corrosivo e a melancolia continuam a poder definir o modo como se representa.

Tal como a língua se tornou sobre si, nas últimas décadas, e nunca se produziu tanta obra sobre a Obra, também a obra figurativa de Jorge Pinheiro se vem desdobrando nas suas múltiplas facetas. Estabelece-se uma tensão entre a memória histórica e a emoção individual que os objetos transportam. As narrativas criadas são da ordem da ficção. Há uma apropriação de formas, deslocação e transposição de sentidos. São criadas deslocações plásticas que abalam fortemente a estabilidade/sedimentação histórica, aniquilando o sentido original da forma/figura.

Os dois grandes momentos representativos da obra de Jorge Pinheiro são o passado retrospectivo e o futuro prospetivo. Trabalha a vários tempos, o tempo passado que recupera e o tempo advindo, já transformado, gerando outros momentos. As formas/figuras retornam para serem participantes de um novo acontecimento, de um novo destino. A deslocação espacial e temporal enuncia uma viagem como fenómeno de enriquecimento e perda.

A noção de diferenciação de tempo é fundamental para uma diferenciação de sentido. Propor a repetição não é propor o retorno revisionista, radical ou compulsivo. Os retornos aspiram a uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas, em que a fórmula procura o enfoque do esquecimento, constitutivo fundamental em cada discurso. Todo o objeto é memória do seu passado, alegoriza a sua anterioridade e é aí que reside a particularidade do significado alegórico da ruína.

Todo o pensamento tem necessidade de um esquema, o mesmo é dizer, de um motivo, produto de uma imaginação racional que lhe permite «forçar a porta de entrada» de uma época para nela abrir outras perspectivas que lhe são adaptadas.

A composição pictórica de Jorge Pinheiro desta fase é concebida como um dispositivo complexo destinado a oferecer – a abrir – os horizontes visuais de uma memória impensada da História, ou seja, a obra não faz uma rutura com o passado mas com a forma de pensar esse passado. Poder definir o modo como se representa a realidade é um ato de liberdade e um modo de observarmos como através da obra nos relacionamos com esse real, histórico social e político.

O estilo de Jorge Pinheiro das obras da década de noventa do séc. XX e ainda mais, a fotomontagem e citações nas pinturas do séc. XXI misturam o elemento histórico com o elemento não histórico. A obra de arte atual fala várias línguas e encerra a dupla temporalidade, grega e moderna. A desconstrução figurativa, à semelhança dos conceitos filosóficos tradicionais, pressupõe uma certa plasticidade, um poder metabólico, a capacidade de ordenar a transformação como nos conceitos de dialética, destruição e desconstrução em filosofia.

A plasticidade com o estatuto de esquema compositivo requer ser interrogada e reavaliada do ponto de vista da sua capacidade de se transformar, de transgredir os seus próprios limites, de se transferir, para ser outra. A evolução do termo e do conceito será tratada no 1º capítulo, bem como os conceitos de historicidade e temporalidade. Dedicaremos especial atenção ao conceito de renascimento da forma e o conceito de *Renascimento* com fundamentação teórica baseada na perspectiva de autores como Burckhardt, Warburg, Panofsky e outros.

Relacionada com estas questões, expomos ainda a evolução do conceito de eterno retorno e a sua tendência histórica – o sintoma: alicerçado no estudo de autores como Nietzsche ou Freud, bem como, a analogia dos conceitos supracitados com o termo *Nachleben* perspectivado por Aby Warburg em relação à sobrevivência das imagens.

Será feito um enquadramento do *Pós-modernismo* nas artes plásticas: predominância da individualidade, tempo e espaço reduzidos a fragmentos; universo imagético aberto a todos os estilos e construções divergentes.

O sujeito com a sua identidade, história e capacidade para se transformar está no centro da questão. Falar de Jorge Pinheiro, o artista, o professor, o académico, o homem, é falar da sua maneira de estar no mundo, do humanista e político interventivo assumidamente de esquerda, papel visível tanto na vida como na obra.

Ao longo dos anos 90 o artista vai construindo uma fórmula discursiva irónica e corrosiva, instaurando na obra modelos do Modelo, onde o desenho se expõe como cânone e a perspetiva como valor discursivo humanizado.

Numa pintura que chama a si a mais exata e rigorosa repetição tem como correlato, o máximo da diferença. A citação em pintura tem uma existência dupla e comporta como duplo ideal, a pura repetição do antigo e do atual, um no outro. Estamos perante uma dupla existência que se pode intensificar, e vir a tornar múltipla. É sempre possível representar a repetição como uma semelhança extrema ou uma equivalência perfeita. Sob todos os aspetos, a repetição é uma transgressão.

Repetir para fazer a Diferença será objeto de estudo no 2º Capítulo. O pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. A identidade do sujeito não sobrevive à identidade da substância. Segundo Deleuze, todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um efeito ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição.¹

A obra feita a partir da repetição gera um cruzamento de referenciais, envolvendo diálogos e discursos diversos em torno da problemática principal que é a repetição vista como potencial de transgressão.

Por detrás dos elementos repetidos podemos distinguir o sujeito que repete e se repete através deles. Repetir deslocando é instalar um diferencial que produz instabilidade e desequilíbrio e conecta-se com a esfera do desejo e esta por sua vez, como pulsão do amor liga-se à representação e representa-se produzindo fissuras, intervalos e ruturas.

O retorno das formas icónicas passadas não deixa de ser uma revalorização do passado no presente, efabulando a alegoria do património civilizacional e cultural, trazendo à memória afetiva, a dimensão sagrada das obras humanas.

Preservam-se as imagens do passado, através da sua reutilização. Procura-se ainda, alicerçar o monumento histórico abalado, transformando-o em novo objeto de culto. O culto prestado ao património histórico exige no presente uma verificação de prazer, um questionar, uma vez que ele é o revelador incontestável de um estado da sociedade e das questões que nela existem.²

¹ DELEUZE, Gilles – **Diferença e Repetição**. Lisboa : Relógio D'Água Editores, 2000.

² CHOAY, Françoise – **Alegoria do Património**. Lisboa : Edições 70, 2010. p.12.

Enquadrar a pintura de Jorge Pinheiro desta fase leva-nos ao encontro da obra de outros artistas plásticos, alguns nacionais e outros internacionais. Na diferença que os separa há sempre algo que os une. Todos partem da apropriação, todos produzem obras *d'après*. O resultado destas obras nunca é um somatório mas sim um produto. E, na já longa carreira artística do pintor, abrem-se portas-memória, onde se encontram outros porta-signos.

No 3º Capítulo questionaremos a ilusão do reconhecível, a carga semântica que emana dos símbolos icónicos revalorizados que como um íman atrai o espectador não para o consumo apenas esteticizante da obra mas para produzir ou melhor, reproduzir um novo sentido. Subverte-se o papel percetivo dos Símbolos fortemente enraizados na cultura. O pintor produz, o espectador iniciado de cultura, reproduz. A obra é desejável, como objeto de amor, foi produzida repleta de nostalgia e reflexão. A afetividade toca-nos e a obra vêmo-la duas vezes, em proximidade, pelo que foi constituída e no que se tornou, como um resto que resta sempre até ao infinito, enquanto for desejável.

Com humor, alguma perversidade e ironia, mas sempre provocador, Jorge Pinheiro desmonta e remonta a imagem fazendo do recorte visual o recorte ideal, ambos constituem um projeto. A imagem da denotação é reconvertida em conotação, os símbolos mais significativos são os mais desejáveis. O Mestre incita à reaprendizagem, enquanto se deixa seduzir pelos modelos.

A Composição garante o amor. O virtuosismo técnico do pintor faz o resto. Inspirado pela verossimilhança do idêntico captura-se a adesão do amado, cujas respostas marcam a progressão da ideia. Um signo é algo que se repete e sem repetição não há signo pois não se podia reconhecer. O reconhecimento é o que fundamenta o signo e a linguagem pictórica surge em Jorge Pinheiro como forma de poder, como vontade de poder.

Nós não temos a capacidade de reconstruir o processo criativo/produtivo de Jorge Pinheiro etapa por etapa e a ordem segundo a qual cada quadro foi realizado, já que existem procedimentos complexos de que desconhecemos as regras, mas, se há algo que nos pode ajudar a compreender o método de instauração de um código na superfície da tela é o PROGRAMA DE TRABALHO do Professor Jorge Pinheiro para a Cadeira de Composição, do 4º ano do curso de Pintura, na então designada Escola Superior de Belas Artes de Lisboa para o ano letivo 1980/1981,³ e ainda, em vigor no ano letivo 1985/1986, do qual fazíamos parte.

³ Anexo II

Uma das funções primordiais da imagem é a sua função pedagógica⁴. A imagem revela-nos toda a nossa história, tanto ao nível das mitologias como ao nível da representação. A acumulação dos diferentes tipos de signos joga com o saber cultural e sócio-cultural do espectador, a quem é exigido grande esforço de associações mentais.

Cabe-nos então colocar a seguinte questão: é a pintura de Jorge Pinheiro uma arte pedagógica? O sentido inatual da Figuração e da Composição veiculam a metalinguística encontrada na representação, cujo objetivo é o exame do código empregue, uma ambivalência dada pelo objeto plástico que se revela como objeto teórico. A sua obra expressa intencionalidade e é quando somos enquadrados nela que o nosso modo de interrogar a pintura é por sua vez interrogado.

Em relação ao estado da arte, existem até ao momento dois trabalhos de investigação académica (mestrado) sobre a obra de Jorge Pinheiro: a primeira, incidindo na fase abstrata, da autoria de Pedro Pousada e a segunda, sobre a fase da nova figuração de nossa autoria. Existe igualmente, uma investigação académica (doutoramento) visando a geometria da obra de Jorge Pinheiro, da autoria de Joana Completo que retira uma parte significativa das investigações anteriores de Pedro Pousada e Isabel Tavares.

No que diz respeito a publicações, existem no mercado várias monografias, pois, desde sempre, Jorge Pinheiro foi um artista acarinhado pelos críticos. Salientamos as obras de Maria Augusta Babo, João Lima Pinharanda, Carlos Vidal e João Miguel Fernandes Jorge. Quanto a catálogos, os mais abrangentes foram produzidos pelo CAMJAP, em 2002 e Fundação de Serralves, em 2017.

É ainda, na procura de uma resposta que insistimos na pergunta: O que representa o Professor na obra figurativa de Jorge Pinheiro?

⁴ HUYGHE, René – **O poder da imagem**. Lisboa : Edições 70, 2009. p. 52.

METODOLOGIA

O presente trabalho de investigação será redigido segundo a Norma Portuguesa (NP 405-1/2/3/4).

A delimitação do objeto de estudo incidiu na obra plástica de Jorge Pinheiro produzida nos anos 90 do século XX e primeira década de 2000, período assumidamente figurativo. Mas sempre que se justifique recuaremos à já longa carreira artística do autor para fundamentarmos o conteúdo analisado.

Problematizar a pintura desta fase equivale a refletir e reequacionar o método de produção da obra de arte atual. A documentação textual existente constituirá o nosso principal método de estudo, quer ao nível de monografias, catálogos de exposições, publicações periódicas, crítica artística ou outras fontes escritas ou ainda, a nível de documentos eletrónicos. A composição e temática da pintura figurativa do Mestre pela sua abrangência, leva-nos a percorrer todo um património histórico e cultural ocidental valorizado que perpassa ainda pela literatura e filosofia.

Na estruturação do projeto optou-se por uma apresentação gráfica em que as figuras apareçam integradas no corpo do texto para possibilitar uma consulta encadeada das imagens com a análise exposta.

Ao índice geral, acrescenta-se um índice de figuras devido ao elevado número de imagens que acompanha o texto para em qualquer momento ser possível consultar obras ou documentos mencionados, anteriormente apresentados.

Em anexo, incluiremos cópias integrais de dois documentos não publicados e que dizem diretamente respeito às funções de docência de Jorge Pinheiro para a Cadeira de Composição do 4º ano de Pintura, no ano letivo 1980-1981 e ainda em vigor em 1985-1986 na então designada Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e que do nosso ponto de vista se constituem de extrema relevância no processo criativo da obra figurativa do Mestre.

Cruzando testemunhos documentais, do que foi visto, escrito, falado, comentado ou registado, vamos tentar ir ao encontro do sentido discursivo da obra plástica figurativa de Jorge Pinheiro, desde os anos 90 do séc. XX até 2010. Esperamos que esta investigação possa vir a constituir-se como mais um pequeno contributo para o conhecimento e divulgação da obra e do artista e possa ainda, de algum modo ser útil para futuros investigadores.

Assinalamos ainda, como meio facilitador da leitura, a adoção do estilo itálico no tipo de letra, quando nos referimos a palavras ou termos estrangeiros e negrito para os títulos de obras ou exposições, diferenciando-os assim, do restante texto.

1º CAPÍTULO

A PORTA-MEMÓRIA

1. Representação/Figuração

Na já vasta e longa carreira artística que oscilou entre a figuração e a abstração, Jorge Pinheiro assumiu-se durante a última década do séc. XX e primeira do séc. XXI como um pintor figurativo. Em 1979, regressado da segunda viagem como bolseiro, para aprofundamento de estudos em semiótica da pintura, continua a trabalhar na abstração, mas sente um duplo esgotamento, da obra e do método, razão que o leva no final dos anos oitenta, a optar pela figuração. São suas as palavras: “A figuração tem tudo o que a pintura abstrata tem mais qualquer coisa e essa qualquer coisa, é tudo o resto.”⁵

A década de noventa marcaria a grande afirmação do autor, no regresso à pintura de cavalete com temática diferenciada. O retorno do Mestre à figuração permite-nos uma análise crítica e reflexiva do objeto plástico, visto como objeto teórico. Para Jorge Pinheiro, questionar a pintura, equivale a reequacionar a História e os valores estéticos e humanísticos. Mascarada de estilismo ou revestida da palavra, a obra reflete a inconformidade pessoal do artista.

Durante este período julgará os modelos estéticos de Composição e Representação. A valorização do objeto de arte, como objeto ontológico, faz-se pelo modelo da sociedade, valorizando a fundamentação racional, tendência cada vez mais acentuada no final de século que de alguma forma, desmaterializou o objeto e corporizou a razão. No elogio da fotomontagem, expõe as contradições acerca da prioridade da visão ou da representação, da presença ou do signo que são típicas da teoria surrealista. A imagem citada invade os direitos de autor e exhibe a prova documental, de um momento

⁵ Cit. por PINHARANDA, João Lima – Os Protocolos da nova figuração. In **Jorge Pinheiro**. Porto : Edições Asa, 2002. p.113.

determinado, arrastando consigo a condição de exterioridade, do seu fundo espacial perdido. A pintura feita de reiteração e eco gira em torno do seu referencial.⁶

Pinharanda situa a obra de Jorge Pinheiro **Homenagem ao Povo Alentejano** (1980) [Pintura] (figura 1) como sendo a primeira das pinturas do autor a assumir a citação como fórmula pictórica.



Fig. 1 – PINHEIRO, Jorge – **Homenagem ao Povo Alentejano**. (1980) Pintura : óleo s/tela 149,5 x 179,5 cm. Ass./Dat. Coleção particular

O esquema compositivo do camponês amortalhado com o braço pendente aproxima-o das soluções plásticas tantas vezes trabalhadas na morte de Cristo, desde a Idade Média na arte europeia, com especial destaque para a figura representada na *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* (1455) [Pintura] (figura 2), obra atribuída a Enguerrand de Quarton, e exposta no museu do Louvre ou *A Deposição de Cristo* (1602-03) [Pintura]

⁶ TAVARES, Isabel – Jorge Pinheiro : O Referencial. Lisboa : Faculdade de Belas Artes, 2010. Dissertação de mestrado.

de Caravaggio na Pinacoteca Vaticana (figura 3) ou ainda, **A Morte de Marat** (1793) [Pintura] de David, (figura 4) exposta nos Museus Reais de Belas-Artes da Bélgica, em Bruxelas, bem como as soluções cromática e compositiva em que o vazio acima da figura ocupa cerca de dois terços da pintura e nos remetem para o consagrado autor neoclássico.

Para esta obra concebida para homenagear o povo alentejano encontramos também uma homenagem ao passado da arte e da Composição em particular. A figura amortalhada ao contrário do que virá a acontecer posteriormente com os muitos desenhos preparatórios que antecedem a pintura, foi concebida a partir dos registos fotográficos do modelo vivo, como o confirmam as fotografias documentais de António Drumond (1936-2016) que acompanharam a obra na exposição **Representações do Povo**, (abr. 21 – abr. 22), patente no Museu do Neo Realismo em Vila Franca de Xira. Pode ler-se no catálogo: “No atelier de Jorge Pinheiro, António Drumond fotografou Manuel Nunes de Almeida, amigo comum, que posou, coberto por um lençol como figura jazente”⁷ (figura 5).



Fig. 2 – QUARTON, Enguerrand – Pietá de Villeneuve-lès-Avignon. (1455) Pintura : óleo s/madeira 163 x 219 cm. Museu do Louvre, Paris.

⁷ MUSEU DO NEO-REALISMO – **Representações do povo**. MUSEU DO NEO-REALISMO/CAMÂRA MUNICIPAL DE VILA FRANCA DE XIRA (abr. 21 – abr. 22).



Fig. 3 – CARAVAGGIO – A Deposição de Cristo. (1602-1603) Pintura : óleo s/tela 300 x 203 cm.
Pinacoteca Vaticana, Roma.



Fig. 4 – DAVID, Jacques-Louis – **A Morte de Marat**. (1793) Pintura : óleo s/tela 165 x 128 cm. Museus Reais de Belas-Artes da Bélgica, Bruxelas.

Os títulos das obras produzidas nos anos oitenta, ainda, durante a fase abstrata são usados pelo autor para contaminar e deslocar discursos, para enredar o espectador na teia de sentidos e para que este último, também ele com a sua interpretação, acrescente sentido às obras e as transforme já, pelo discurso, em discursos figurativos. Os

significados surgem quase sempre em amálgamas culturais autocontraditórias que geram desestabilização.

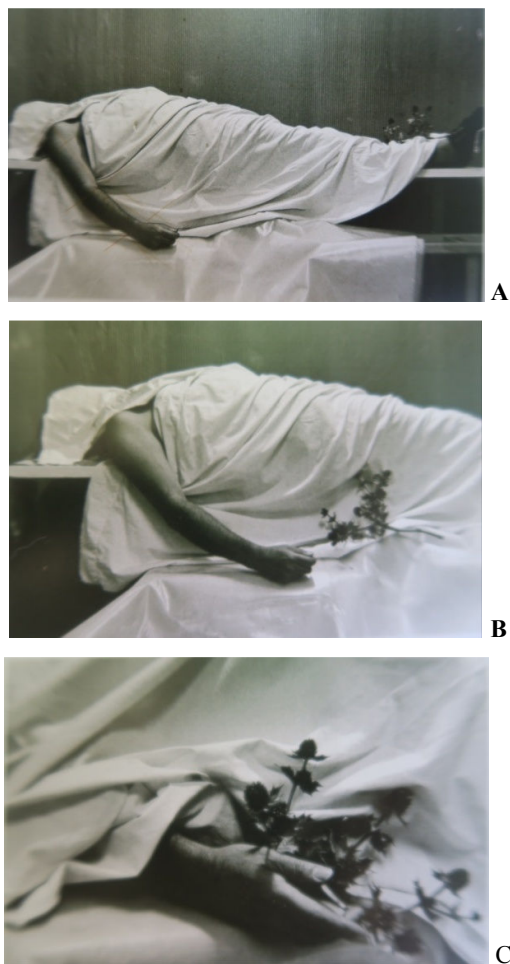


Fig. 5 – DRUMOND, António – **Ao Povo Alentejano**. (1980) Impressão fotográfica : gelatina de sais de prata, 30 x 40 cm. **A** – Figura de corpo inteiro. Inscrições a caneta de Jorge Pinheiro; **B** – Figura de corpo parcial; **C** – Pormenor com cardo. Coleção Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

O sentido linguístico do título foi entendido por Walter Benjamin⁸ como carga significante, uma marca na mancha pictórica e Maria Augusta Babo⁹ refere-se ao título de um quadro como uma delimitação/criação de um campo semântico de leitura da obra. Em qualquer dos casos, a nomeação da pintura através do título cria uma adesão, ainda que por vezes incómoda, e o corpo do texto liga-se de alguma forma ao corpo da

⁸ BENJAMIN, Walter – **A Modernidade : Obras escolhidas de Walter Benjamin**. Lisboa : Assírio e Alvim, 2006. pp. 295-301.

⁹ Cf. BABO, Maria Augusta ; PINHEIRO, Jorge – **Figurações ou Diálogos da Pintura para a escrita**. Almada : Ed. Casa da Cerca, 1997. p. 25.

representação. Aparece como um revestimento ou membrana protetora, e ambos se influenciam.¹⁰ Representar pelo título é remeter um código a outro código e ver estes como múltiplos fragmentos de algo que já foi escrito, visto, feito ou experimentado.¹¹

A manifestação utilitária do título serve a metalinguística da representação, já visível no Programa de Trabalho, proposto por Jorge Pinheiro para a Cadeira de Composição do 4º Ano de Pintura, no ano letivo de 1980-1981, no qual é feita aos alunos, uma proposta de investigação em profundidade da obra/desenho, a partir da materialidade do objeto plástico, “vista à luz do seu título”.¹²

Os campos significantes das formas pintadas, entre o visível e o dizível e os apelos à memória, fazem-nos prisioneiros da racionalidade, e o próprio autor-investigador constitui-se como particularidade dessa racionalidade, um ponto de vista posicionado na cultura que produziu as categorias dos factos em função dos observadores. O autor confessa-nos qual é a sua cultura pelos significados aplicados à matéria-prima e o observador também. A preocupação do artista com o texto e com o vocabulário da narratividade é transformada em modelo, em fórmula compositiva, através de movimentos de transferência. Todo o património histórico e cultural pode ser alvo de citação, deslocação e transformação, desde os estilos artísticos até aos factos históricos. Há uma necessidade de instalar a análise crítica e reflexiva da sociedade no trabalho artístico. A primeira forma de citação encontrada por Jorge Pinheiro foi o título. Logo depois, veio a figuração e com ela o estilo. A primeira dessas obras é **O Casamento** (1990) [Pintura] (figura 6). Pela composição e figuração assistimos a uma reconstituição fictícia e simbólica da Grande Narrativa, onde se instala o mito neoclássico.

Poder-se-ia pensar que estamos perante um pintor (re)produtor de mitos, mas o carácter reflexivo leva-nos a encaminhar-nos para a intencionalidade, para um artista que retira do objeto primeiro, a capa que o envolve, a sua aura, segundo Walter Benjamin,¹³ atribuindo-lhe uma perceção de múltiplo contrária ao valor da obra de arte, da autenticidade, dada pelo aqui e agora do original. Jorge Pinheiro utiliza a citação como uma técnica que liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição e substitui a

¹⁰ Remetemos para a citação do pintor “O aparecimento do título é sempre um chamamento do espectador para algo que pode ser aquilo mesmo que ele vê (...) ou que ele não vê. Num ou noutro caso entra aqui a componente do discurso verbal. “ *In* PINHARANDA, João de Lima – Jorge Pinheiro. *Op. cit.*, p. 107.

¹¹ KRAUSS, Rosalind – **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid : Alianza Editorial, 1996. p. 308.

¹² PINHEIRO, Jorge – Cadeira de Composição : Programa de Trabalho: Ano lectivo 1980-1981: Programa. Lisboa : ESBAL, 1980. p. 2. Disponível em FACULDADE DE BELAS-ARTES. Lisboa ULFBA_TES407.

¹³ BENJAMIN, Walter – **A Modernidade : Obras escolhidas de Walter Benjamin**. *Op. cit.*, p. 213.

sua existência única pela existência dupla, múltipla, atualizada, característica da reprodutibilidade. Em ecos e apelos indiciados, a obra reflete inconformidades.

Refletir sobre as formas representativas de uma obra, em nome do método é uma atitude *pós moderna*, convertida em efeito de causalidade, produto ou fenómeno, em que a teoria crítica se enquadra, como enquadradas são “as formas do conteúdo”.¹⁴ É chegada a hora de chamar o observador/espectador para a representação, teatralizada, já que o quadro se apresenta como encenação/representação da mesma. O espectador é quem o pintor procura e dele se espera que teça todos os fios entrecruzados da representação, construída em forma de teia para levar ao seu centro, outro ponto central, o espectador.



Fig. 6 – PINHEIRO, Jorge – O Casamento. (1990) Pintura : óleo s/tela 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção BCP.

Falar da pintura de Jorge Pinheiro na década de 90 é poder falar de uma época em que a informática e as tecnologias da informação chegam a Portugal e permitem o acesso fácil das massas. Também as figuras da História, enquanto elementos históricos e culturais recuperados por Jorge Pinheiro, ganham novo estatuto, são formas valor, têm

¹⁴ Cf. ECO, Umberto – **As formas do conteúdo**. São Paulo : Editora Perspectiva, 2008.

valor de uso, sob a forma de mercadoria informacional. A componente comunicacional torna-se cada dia mais evidente como realidade e como problema.¹⁵

Na busca de novos enquadramentos teóricos Jorge Pinheiro, o sujeito crítico, reflexivo e interventivo, procura novo método, novos jogos de linguagem. Entra em relação com a matéria plástica, confronta-a e metamorfoseia-a pela técnica. As matérias não são permutáveis entre si, mas as técnicas interpenetram-se e, nas suas fronteiras, as interferências tendem a criar novas matérias. É pois, preciso dar conta de como a técnica age, é preciso seguir o seu rasto.



Fig. 7 – PINHEIRO, Jorge – **Porquê?**. (março de 1991 a 2 de fevereiro de 1992) Pintura : óleo s/tela 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção Leontina George.

Facilmente as obras do autor da década de 90 se ligam entre si, mascaradas de estilismo ou pela figuração em poses teatrais que aparece colocada em cenários de comédia. Cada ícone figurativo do seu vocabulário foi progressivamente deslocando-se da realidade histórica que lhe servia de referência, até alcançar uma dimensão

¹⁵ LYOTARD, Jean-François – **O Pós-moderno**. Rio de Janeiro : José Olympio Editora S.A., 1988. p. 6.

simbólica, conforme refere Pinharanda.¹⁶ E é à raiz trágica da cultura clássica que o pintor recorre quando reúne num mesmo cenário, citação clássica grecorromana com romântico simbolista. Jorge Pinheiro estabelece na passagem para os anos 90 um percurso metafísico, em que enfrenta fantasmas interiores. Com o retorno à figuração no final dos anos 80, o mestre distancia-se dos seus pares: “A sua pintura depois de ser incomodamente abstrata (até à primeira metade dos anos 70) tornou-se incomodamente figurativa.”¹⁷

O título dado à obra **Porquê?** (1991/92) [Pintura] (figura 7), a quantidade dos estudos que a acompanham e o texto introdutório do catálogo, levam-nos a acreditar que o próprio autor se questiona ao questionar a obra. E interrogada a obra permanece, dizendo-nos que o que se pode mostrar, não se pode dizer. Não há outra forma a dar-lhe. Sem respostas, o pintor dá um título provocatório à exposição **Retórica do Indizível** [Cooperativa Árvore (23 abr. – 16 mai. 1993) Casa da Cerca (mar. – abr. 1994)]. A pintura é fria, calculista, lisa, o pintor não se mostra na pincelada mas a obra revela a nostalgia perante um mundo fragmentado e multiforme, retrato das realidades da época.

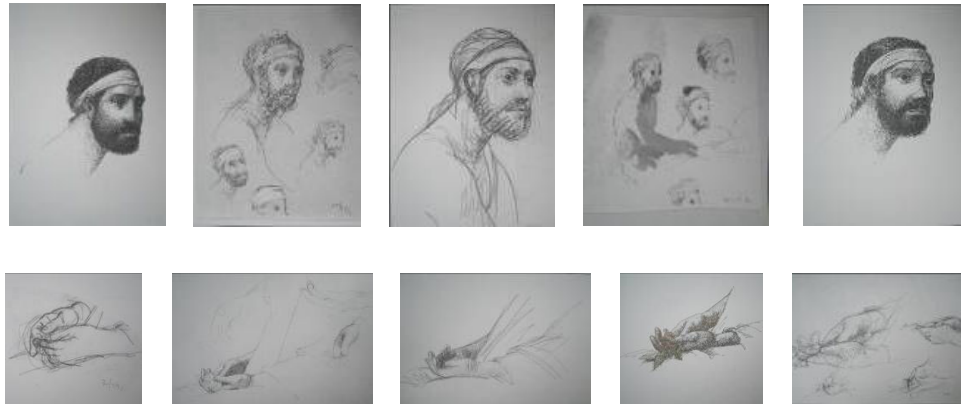


Fig. 8 – PINHEIRO, Jorge – Estudos da obra Porquê?. (1991/92) Desenho : técnica mista s/ papel de vários formatos.

Os desenhos que acompanham a obra (figura 8) e que o autor sempre impôs nas exposições, não podem ser vistos como inocente valor estético, eles estão lá para afirmar um tipo de poder, expressão de uma civilização, também ela com valores

¹⁶ PINHARANDA, João Lima – **Jorge Pinheiro**. *Op. cit.*, p.128.

¹⁷ PINHARANDA, João – **Jorge Pinheiro : Pintura e Desenho**. Público. (18 mar. 1994)

ideológicos que remetem para a Escola, Universidade ou Academias, onde por vezes se vê contestado no próprio contexto de valor.¹⁸

Voluntariamente afastado dos modos de fazer e de consumir da década, Jorge Pinheiro marca a sua contemporaneidade numa pintura feita de memória, num cruzamento entre a memória pessoal codificada numa disciplina académica e a memória cultural que a atravessa.¹⁹

As imagens de muitas das telas de 90 são de **Anamnese** (1994) [série de desenhos] (figuras 9 e 10) e contêm todas o plinto e/ou pedestal, possível na forma de um banco, degrau e/ou palco, como um ou mais ressaltos, para o destaque das personagens em primeiro plano, em poses teatrais. A aproximação a Poussin está estabelecida. Também Poussin tomava como modelos os baixorrelevos antigos de Roma e dispunha as figuras na tela como atores em palco nu, criando uma dramática proximidade. Poussin rompe tão bem com a tradição barroca como com o que se convencionou chamar classicismo, para criar uma linguagem fundada na confrontação entre as obras de arte antigas e modernas das coleções romanas, sobre a leitura dos clássicos e sobre o diálogo com os círculos intelectuais mais avançados. Preferia a pintura de cavalete, destinada a um público mais restrito de amadores intelectuais. A obra constituiu para Poussin uma espécie de manifesto ao gosto do artista.²⁰

Ao elevar as figuras, Jorge Pinheiro torna-as figuras ilustres de um lugar maior, estátuas enfáticas rodeadas de simbologia e poder. A pintura do final do século faz-se do desenho de estátua, disciplina recuperada da sua formação académica.

Nas vanguardas, a entidade original permitia estabelecer uma distinção absoluta entre o presente experimentado de novo e um passado carregado de tradição.²¹ Dar explicações sobre um tipo de arte que desconstrói o seu próprio conteúdo, desaloja os seus fundamentos e coloca em causa os seus modelos, equivale a romper com as convenções seculares das noções de origem e originalidade da obra. Na obra de Jorge Pinheiro da última década do séc. XX e primeira do séc. XXI o efeito de originalidade é quebrado com a apropriação e citação dos recortes figurativos, arrancados à Pintura,

¹⁸ CARCHIA, Gianni ; D'ANGELO, Paolo – **Dicionário de estética**. Lisboa : Edições 70, 2009.

¹⁹ “JL – Também fez um retorno aos clássicos?

JP – Com certeza interessa-me a História da pintura e do pensamento, nos seus bons momentos. Tenho ao meu dispor a História da Humanidade e posso servir-me dela, sem «ismos», nem preconceitos. Num conjunto de desenhos, a que chamei «Anamnese» voltei à Grécia.” NUNES, Maria Leonor – **Toda a pintura do mundo**. JL (22 nov. 1995).

²⁰ ROSENBERG, Pierre ; CHRISTIANSEN, Keith [et al.] – **Poussin and Nature**. New York : The MET Museum, 2008. p. 9.

²¹ KRAUSS, Rosalind – **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. *Op. cit.*, p. 203.

Fotografia, Cinema ou Fotojornalismo que colocam problemas convencionais como a reprodutibilidade, originalidade e autenticidade do objeto de arte. O conceito de aura da obra de arte, segundo Walter Benjamin volta a sofrer abalos na obra do Mestre Pinheiro.²²

Os duplos indiciados são recolhidos e acumulados pelo artista numa fórmula concetualmente repensada e plasticamente politizada, uma aventura pedagógica, para repensar a obra de arte e o seu estatuto de singularidade.

O artista constrói um discurso com os momentos culturais e emocionais que foram marcantes na sua cartografia imagética e há uma certa nostalgia e retorno, em relação a esse tempo de estabilidade. O objetivo principal é refletir sobre a arte e a vida num processo que se quer produtivo. A narrativa começa onde começam os verbos de ação, encadeados de modo a gerar um conflito de alguma espécie.

Em 2001, Jorge Pinheiro participa no Seminário **Os Desenhos do Desenho**, com a conferência subordinada ao título provocatório, tão ao seu gosto – **A Permanência do Desenho nos Desenhos do Desenho** (2001) [Seminário]. São suas as palavras em relação ao desenho que nós estendemos em relação à sua pintura:

Entre o que se oferece ao olhar, o que é vestígio do gesto, o que é consciência do duplo, da simetria, da mimese, do outro, da matriz que, finalmente, gera a capacidade de subverter o modo de ser da matéria e de gerar sentidos porque subverter essa ordem e subverter a ordem e reordená-la é desenhar.

Este acto, filho da razão e da consciência, este fazer aparecer o traço que transporta e lateja as nossas mais íntimas pulsões... é a transformação da matéria em espírito.²³

É neste jogo milenar que subjaz o discurso pictórico que leva o traço a construir o ícone que se torna duplo do real e suporte metafórico do pensamento mítico.

A compressão do espaço de representação é feita com o símbolo da tradição, a pintura de cavalete, (como também já o fizera Poussin, destinando-a a um público mais restrito de amadores cultivados) abalada depois com a introdução de outros espaços discursivos. Wölfflin afirmou “Na história da pintura, a influência de um quadro sobre

²² BENJAMIN, Walter – **A Modernidade : Obras escolhidas de Walter Benjamin**. *Op. cit.*, p. 211.

²³ PINHEIRO, Jorge – **A Permanência do Desenho nos Desenhos do Desenho**. In **Os Desenhos do Desenho : Nas novas Perspectivas sobre Ensino Artístico**. Porto : Faculdade de Psicologia de Ciências da Educação - Universidade do Porto, dez. 2001. Actas do Seminário. p. 115.

outro é muito mais eficaz como factor estilístico do que qualquer coisa que provenha diretamente da observação da natureza.”²⁴

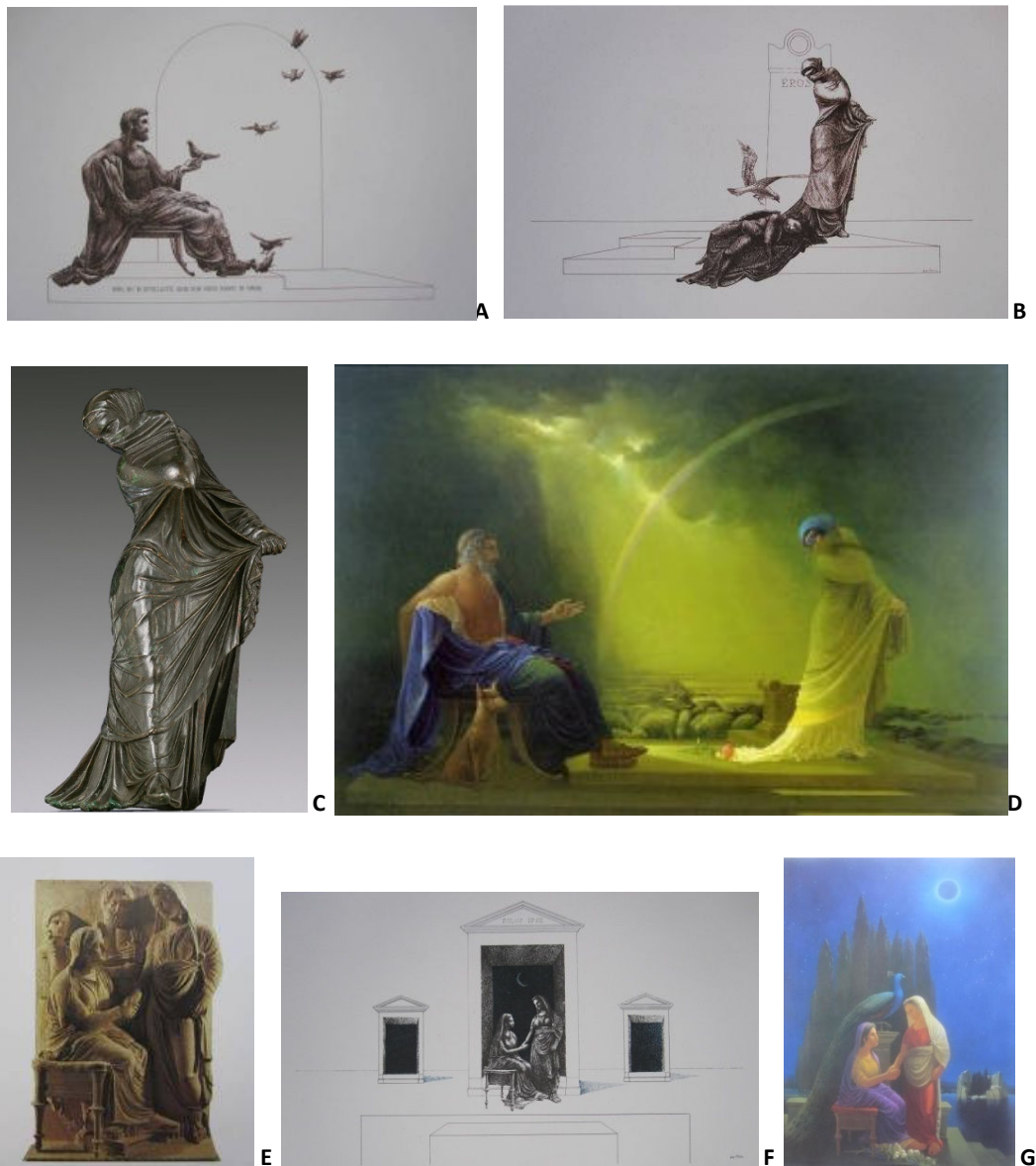


Fig. 9A – PINHEIRO, Jorge – *Anamnese: Nihil est in intellectu quod prius fuerit in sensu*. (1994) Desenho : tinta-da-China s/ papel 73 x 110 cm. Ass./Dat.; **B** – PINHEIRO, Jorge – *Anamnese: Eros*. (1994) Desenho : tinta-da-China s/ papel 50 x 65 cm. Ass./Dat. Coleção particular; **C** – *Estatueta de bronze de dançarina mascarada*. (Séc. III-II a.C.) [Grécia]. Escultura: bronze. 20,5 x 8,9 x 11,4 cm. Met. Museum, Nova Iorque; **D** – PINHEIRO, Jorge – *A Comédia da Arte*. (1998) Pintura : óleo s/tela 130 x 195 cm. Ass./Dat., Coleção particular; **E** – *Estela Funerária dita de Filino*. (séc. III a.C.) Escultura : Baixo-relevo. Atenas; **F** – PINHEIRO, Jorge – *Anamnese: Solus Ipse*. (1994) Desenho : tinta-da-China s/ papel 73 x 110 cm. Ass./Dat. Coleção particular; **G** – PINHEIRO, Jorge – *Solus Ipse*. (1993/95) Pintura : óleo s/tela 162 x 130 cm. Ass./Dat. Coleção particular.

²⁴ Wölfflin, cit. por HAUSER, Arnold – *Teorias da Arte*. Lisboa : Editorial Presença, 1988. p. 162.

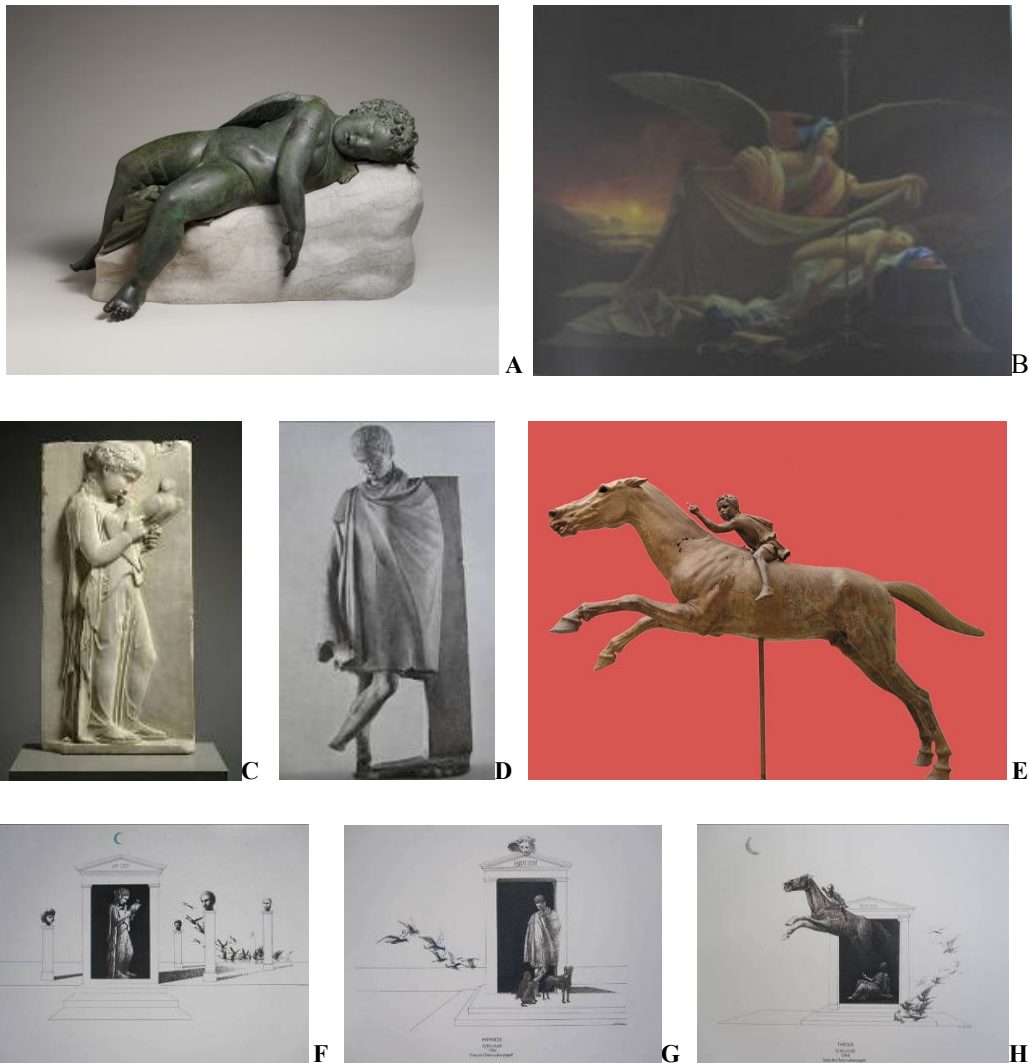


Fig. 10 A – Eros Adormecido. (Séc. III-II a.C.) Escultura (réplica do original) : bronze. New York : Metropolitan Museum; **B – PINHEIRO, Jorge – O Sono de Eros.** (1996-97) Pintura : óleo s/tela 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular; **C – Estela Funerária de Menina.** (450-440 a.C.) [Grécia]. Escultura : mármore. 80,6 x 39,4 x 10,2 cm. New York : Met. Museum; **D – Jovem com Manto.** (séc. IV a.C.) Escultura. Istambul : Museu Arqueológico; **E – Jockey Artémision.** (150-146 a.C) Escultura : bronze. Atenas : Museu Arqueológico; **F – PINHEIRO, Jorge – Anamnese: Aporia.** (1994) Desenho : tinta-da-China s/ papel 50 x 65 cm. Ass./Dat.; **G – PINHEIRO, Jorge – Anamnese: Hypnos.** (1994) Desenho : tinta-da-China s/ papel 50 x 65 cm. Ass./Dat.; **H – PINHEIRO, Jorge – Anamnese: Thesis.** (1994) Desenho : tinta-da-China s/ papel 50 x 65 cm. Ass./Dat.

Numa economia do suplemento,²⁵ a citação e reiteração servem para centrar a atenção e questionar a dimensão estética da multiplicidade. O pintor trabalha com

²⁵ KRAUSS, Rosalind – *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. *Op. cit.*, p. 105.

múltiplos fragmentos figurativos que arrastam consigo o seu fundo espacial, não encontrado na representação.

A pluralidade dos fragmentos icónicos transforma a pintura em composta, em espaços divididos e questiona-a também enquanto obra autografa, obra única, feita por uma só mão, a do seu autor.²⁶

Homenagem a Josefa de Óbidos (1992-95) [Pintura] (figura 11) é um quadro ao estilo do esplendor barroco, todo ele feito com ironia corrosiva. O autor comemora na tela uma composição recheada de simbologia representativa humorística.

A representação ironiza pela caracterização. Josefa, a pintora, prepara-se para ser coroada, pela sua arte, resguardada da ofuscante luz divina por um *sombrero*, a indicar a origem espanhola da pintora e do grande pintor Goya.

Mais do que retratar humoristicamente Josefa, Jorge Pinheiro rodeia-a da sua obra. As naturezas-mortas e a inspiração religiosa são citadas, para que a originalidade da sua obra seja visível, para que pensemos que são elas que conferem a identidade da pintura de Josefa; mas também não devemos esquecer que a temática do Cordeiro Místico atingiu um pico na iconografia cristã durante o período barroco e foi um tema recorrente na pintura da autora. A luz que vai do amarelo, a um escarlate que quase incendeia, é o fogo da paixão ou da tentação. É uma pintura sobre uma pintora e a sua pintura, sobre a época, mas também sobre valores e o poder.

O discurso humorístico dá visibilidade ao discurso estético, ligado à originalidade da criação da obra e do género. A ironia perpassa por entre a identidade da sua obra e a da sua autora.

Para o homem afastado do eterno, toda a existência não passa de uma imitação desmedida sob a máscara do paradoxo. A criação artística de Jorge Pinheiro é a grande imitação, encenada pela mais paradoxal das personagens, o seu produtor. A obra é o seu e o nosso presente, a única possibilidade de manter a consciência da aventura. Assinala ao mesmo tempo a morte de uma experiência e a sua multiplicação. A perda da eternidade tem o significado de um acréscimo na disponibilidade do homem neste mundo, assim o demonstra o texto de autor, no catálogo da exposição **Retórica do Indizível** [Cooperativa Árvore (23 abr. – 16 mai. 1993) Casa da Cerca (mar. – abr. 1994)].²⁷

²⁶ KRAUSS, Rosalind – **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. *Op. cit.*, p. 203.

²⁷ “Ninguém sabe porquê.../ Será o ato de criação a busca do/de um absoluto? /Um absoluto divindade? /Entidade autónoma que, existindo por si mesma, seja indizível e prescindida, por isso, da metalinguagem?



Fig. 11 – PINHEIRO, Jorge – Homenagem a Josefa d'Óbidos. (1992-95) Pintura : óleo s/tela 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular.

Sem desmerecimento pela explicação do artista, regressemos à nossa investigação sobre o processo criativo do autor. Toda a investigação é uma possibilidade ontológica da presença. O ser da presença tem o seu sentido na temporalidade. Esta, por sua vez, é também condição de possibilidade da historicidade enquanto um modo de ser temporal próprio da presença. A determinação da historicidade oferece-se antes daquilo a que se chama a História Universal (acontecimento). Historicidade indica a constituição ontológica do acontecer, próprio da presença.²⁸

É com base na historicidade que a História Universal e tudo o que pertence historicamente à História do mundo, se torna possível. A presença é o seu passado no seu modo de ser, o que significa que ela acontece. Por conseguinte, também a sua compreensão do ser, já nasceu e cresceu dentro de uma interpretação de si mesma,

/Mas um absoluto imanente? /porém, talvez a criação arrisque um absoluto transcendental e nos jogue no abismo que leva ao sublime, onde o tempo é inquietação, e o espaço infinito lugar do Nada. /E aí, com a consciência de «estar-no-mundo», contemplamos, solitários, a nossa finitude. /Mas ninguém sabe porquê.” PINHEIRO, Jorge – *Retórica do Índizível*. *Jornal da Exposição*. (mar. - abr. 1994)

²⁸ HEIDDEGER, Martin – *Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005. p. 47.

herdada na tradição. A presença pode descobrir, conservar e investigar a tradição assumindo o modo de ser do questionamento e da pesquisa dos factos historiográficos.

A factualidade da História só é possível como modo de ser da presença que questiona o sentido da existencialidade em si mesma. Apropriando-se positivamente do passado é possível entrar na posse integral das possibilidades do seu questionamento. A explicação prévia da presença na temporalidade e historicidade e a questão sobre o sentido do ser colocada a partir de si mesma, levam-nos a compreender a presença como questão referente a factos históricos. Esta é a razão por que toda a representação de Jorge Pinheiro nos remete a pensar as raízes e origens da sua vigência e constituição.

Numa arte aparentemente votada à imitação distingue-se melhor o princípio da não imitação, essa originalidade criadora do artista que a partir dos materiais fornecidos pela História extrai o material e a substância de uma nova natureza. O problema central do autor-investigador seria então, a partir da citação descobrir a diferença e, uma vez esta localizada, justificá-la. Existindo como alternativa, constitui-se como jogo de aperfeiçoamento e de conhecimento, em forma de superação, continuidade e resistência.

O uso da citação em Jorge Pinheiro mais do que um instrumento de análise é ainda, um agente tóxico concetual, um instrumento de autoestimulação que representa diálogos.

Os ícones e as figuras históricas são Figuras-Símbolo recuperadas de todo um património artístico e cultural relevante, ganham vida não num espaço do quadro, mas reabilitadas como corpo na matéria, instrumentalizadas pela técnica. É aí que existem, num mundo poderosamente diversificado das realidades atuais, virtuais. O espaço da arte é matéria plástica e mutável por natureza. A mesma figura conservando a sua forma desmesurada, muda de qualidade de acordo com a matéria, o instrumento e a mão do artista e o princípio de qualquer técnica não é a inércia, mas a ação. Legítimas, tornam-se no momento, momento crítico, prescritivas, avaliativas, performáticas, projetivas como qualquer outro meio de comunicação/produção.

Como refere João Miguel Fernandes Jorge: “O quadro surge sob a forma de objeto dotado de poder.”²⁹

A composição da tela **Solus Ipse** (1993/95) [Pintura] (figura 12) é representada com a citação figurativa da estela funerária, dita de Filino do séc.II A. C. (figura 13A) e da citação pictórica das múltiplas versões de **Ilha dos Mortos** (1880 - 1886) [Pintura] que

²⁹ JORGE, João Miguel Fernandes – **Jorge Pinheiro : oferta esquecida**. Campo das Letras/Galeria Palmira Suso, 2006.

Böcklin produziu (figura 13B, C, D e E). Uma das versões desta pintura (1884) acabaria por ser destruída num bombardeamento durante a Segunda Guerra Mundial, sobrevivendo hoje apenas como fotografia a preto e branco.



Fig. 12 – PINHEIRO, Jorge – *Solus Ipse*. (1993-95) Pintura : óleo s/tela, 162 x 130 cm. Ass./Dat. Coleção particular.

Solus Ipse (1993-95) [Pintura] é mais uma obra feita com duplos indiciados, e tem como cenário a obra de Böcklin **Ilha dos Mortos** (1880-86) [Pintura] nas suas múltiplas versões e reproduções muito queridas à época. Jorge Pinheiro constrói a sua obra

replicando a obra de Böcklin mas replicando duas vezes os ciprestes; em segundo plano e em plano de fundo indicia a sua reprodutibilidade, como reproduzidas inúmeras vezes foram as cópias das versões de Böcklin.

É a obra dentro da obra. Poder-se-á falar de arte feita com arte ou manobras artísticas para dar mais visibilidade à obra que se quer (ex)posta como causa, já que as formas citadas estão lá, para abalarem o conceito de originalidade da obra, mas igualmente, por serem originárias de outras obras. A composição é meticulosamente construída e o ponto de partida é um desenho da série **Anamnese**. (1994) [Desenho – série] (figura 13) copiando o baixo-relevo da **Estela Funerária dita de Filino**. (Séc. II a.C.) (figura 14A).



Fig. 13 – PINHEIRO, Jorge – **Anamnese: Solus Ipse**. (1994) Desenho [série] : tinta-da-China s/papel, 73 x 110 cm. Ass./Dat.

Se várias foram as versões da **Ilha dos Mortos** [Pintura] de Böcklin, as cópias deste quadro, foram muito populares na Europa Central, no início do século XX. Vários foram os historiadores que assinalaram a influência de Poussin na obra de Böcklin.³⁰ A citação dos duplos figurativos é ambivalente porque além de servir como estímulo e eco, para a compreensão da tradição, é o elo entre o presente e o passado e evidencia em

³⁰ ROSENBERG, Pierre ; CHRISTIANSEN, Keith [et al.] – **Poussin and Nature**. *Op. cit.*, p. 55.

simultâneo, como o artista se posiciona com relação à sociedade e ao seu ofício com passado histórico.



Fig. 14 – Imagem manipulada de **Solus Ipse**. (1993/1995) [Pintura] **A** – **Estela Funerária dita de Filino**. (séc. II a.C.) Escultura (baixo-relevo) Atenas; **B** – BÖCKLIN, Arnold – **A Ilha dos Mortos**. (1880) Pintura [1ª versão]: óleo s/tela, 111 x 155 cm, Kunstmuseum, Basel; **C** - BÖCKLIN, Arnold – **A Ilha dos Mortos**. (1880) Pintura [2ª versão] óleo s/madeira, 74 x 122 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque; **D** – BÖCKLIN, Arnold – **A Ilha dos Mortos**. (1883) Pintura : [3ª versão] óleo s/madeira, 80 x 150 cm, Alte Nationalgalerie, Berlim; **E** – BÖCKLIN, Arnold – **A Ilha dos Mortos**. (1886) Pintura : [5ª versão] óleo s/madeira, 80 x 150 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig; **F** – DALI, Salvador – **The Real Picture of the Isle of the Dead by Arnold Böcklin at the Hour of Angelus**. (1932) Pintura : óleo s/tela 77,5 x 64,5 cm, Von der Heydt Museum, Wuppertal, Alemanha.

A relação entre o sujeito e o objeto histórico/cultural, através do mecanismo da repetição, funciona como uma dobradiça, entre a progressão e a repetição, entre a diferença e a identidade. Questionando a ideia de originalidade da obra de arte, através dos duplos, a citação é também o romper com a tradição, o primeiro passo rumo à montagem surrealista. A ambiguidade no sentido da palavra citação, estende-se à citação pictórica, denuncia uma ausência nela própria e acusa uma presença, traz em si um resíduo que também pode ser expoente. Esse vestígio é tanto o sinal do lugar do desaparecimento do acontecimento como o testemunho da sua sobrevivência. O vestígio

sinaliza tanto a perda do objeto como possibilita a sua existência. É em suma, uma qualidade representativa e concetual que permite trazer o ido à existência, celebrando-o, comemorando-o e presentificando-o.

O que o artista faz surgir não é uma aparição no vazio, é uma revolta ativa e reativa, estrutura organizada de reconhecimento que propaga ideais numa época em que a repetição de formas passadas é não apenas tolerada como encorajada. A potência do elemento histórico como mercadoria comunicacional faz-se sentir como realidade e como problema. Ao recolher iguais, forma pares e reproduz não o conhecido, mas o desconhecido, um modelo de enunciados que legitima a diferença, que evidencia o erro que leva o espectador a estar sempre colocado sobre os nós móveis dos circuitos de comunicação, colocando-o como remetente, destinatário ou referente.

No momento em que há reconhecimento do elemento histórico representado, este adquire um valor figurativo proeminente, valor que passa a agir diretamente sobre o valor do signo enquanto tal, podendo esvaziá-lo ou desviá-lo ou ainda, dirigi-lo para uma nova existência, como forma simbólica (figura 15).



Fig. 15 – PINHEIRO, Jorge – Era uma vez uma princesa. (1996) Pintura : óleo s/tela, 86 x 118 cm.
Ass./Dat. Coleção particular.

A citação é uma forma de luto e aceitação do artista contemporâneo que sabe que não pode escapar à consciência histórica nem às referências atuais que são as do

passado e como tal, é também uma forma de renascimento. A pensar no futuro da arte, Jorge Pinheiro vai fazendo uma arte prospetiva da retrospectiva, o primeiro dos lutos é a representação. A obra é o seu múltiplo, o objeto que faz a transição entre o artista e o corpo social e nessa condição é primeiro um argumento e comentário político, a visão existencialista do mundo.³¹ A pintura mostra-se convertida em signo conetado a um referente que é histórico e ideológico, uma construção retrospectiva para assegurar a sua identidade como arte.

O momento tem um papel fundamental a desempenhar, já que o elemento histórico é um ponto de encontro de muitas formas do presente, onde se encontram passados que são já futuro. A natureza da obra de arte é pois, feita de uma concordância, uma importante inatualidade, simultaneamente atual e ultrapassada. O artista habita numa região do tempo que não se integra forçosamente na história do seu tempo. Procurando um mundo que necessita, abre fendas no existente e pode configurar um futuro em contraste e em simultâneo com o presente e com o passado, provocando uma nostalgia revolucionária.³²

Através da obra, Jorge Pinheiro faz acontecer pela forma, pela figuração, pela encenação, precipita o acontecimento, provocando fenómenos de rutura e discordância temporais e espaciais. Precipita o momento, fazendo do seu constrangimento, a sua liberdade.

Diferenciado na similitude, o modo de fazer do artista, o seu método colabora com o momento da civilização, encerra uma multiplicidade de fatores culturais e sociais que por oposição à rigidez do determinismo, o fragmentam em inúmeras ações e reações. A figuração é representação e encontra-se no centro das transformações, das metamorfoses. Recuperada, pela ação, pelo modo de fazer do artista, torna-se móvel, migrante e reativa-se nesta transposição.

Nostálgicas, as aparições históricas tornam-se projetivas de discursos anteriores e ulteriores, detentoras do direito profundamente social e cultural, atual, reflexivo e altamente eficaz da comunicação. O seu propósito artístico é ainda a de serem transmissoras, críticas e combativas. Na obra figurativa de Jorge Pinheiro iniciada nos anos noventa, a figuração adquire mobilidade, é permeável às mutações, estrutura-se e pode tornar-se fórmula e cânone. João Lima Pinharanda refere que esta é a fase do

³¹ VIDAL, Carlos – **Resistência Social ou Necessidade Interior**. *Artes e Leilões*, Nº 35 (dez. 1995) nº 1 (out. - nov. 1989) – nº 39 (abr. 1996), p.65.

³² FOCILLON, Henri – **A vida das formas : seguido de elogio da mão**. Arte e Comunicação, Lisboa: Edições 70, 2016, p.89.

artista onde se podem estabelecer as distâncias do pintor relativamente à proximidade dos discursos centrados no espetáculo do corpo individualizado, subjetivizado ou efemerizado do *pós-modernismo*. Os discursos são coadjuvados por estratégias de citação erudita que sustentam os cinismos, os comprazimentos ou os pânicos decadentistas dos fins-de-século.³³

A figuração entendida não como categoria, mas como esquema, se quisermos adotar a afinidade com o termo filosófico ou fórmula, aplicada ao campo artístico, entra em mudança, mostrando-se, imaginando-se, esquematizando-se. Trabalhar a figura original, obrigando-a a uma nova história de presença, enraizada ou desenraizada, torna-a objeto de mudança, vai para lá dela, transforma-se e metamorfoseia-se. A mobilidade da figura que se mostra resulta da tríade: mudança, transformação e metamorfose.



Fig. 16 – PINHEIRO, Jorge – O Sono de Eros. (1996-97) Pintura : óleo s/tela, 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular.

³³ Cit. por Jorge Pinheiro em Os protocolos da nova figuração. In PINHARANDA, João Lima – **Jorge Pinheiro**. *Op. cit.*, p.113.

A figura vai para lá do seu retrato histórico, transmuta-se no sentido grego de imagem, mostra-se como o que aparece, fantasia, fantástica. Toda a nova figuração e tudo o que surge à presença revela mudança, ficção, revela o fantasma ontológico do ser que a substitui.

A aparente Morte, simbolizada em **O Sono de Eros** (1996/97) [Pintura] (figura 16) por Eros Adormecido e pela lamparina, anexada às versões de caixões que Magritte realizou, sobre o quadro **Madame Récamier** (1800) [Pintura] de David ou ainda, do mesmo autor **A Morte de Sócrates** (1787) [Pintura] donde JP retira a lamparina, remetem-nos para a História da Pintura e para os nomes expoentes máximos da representação pictórica.



Fig. 17 – Imagem manipulada de **O Sono de Eros** (1996-1997) [Pintura]. **A** – MAGRITTE, René – **Madame Récamier de David**. (1967) Escultura : bronze com patina. 197 x 196 x 50 cm, Centro Pompidou, Paris; **B** – DAVID, Jacques Louis – **Madame Récamier**. (1800) Pintura : óleo s/tela, 173 x 244 cm, Museu do Louvre, Paris. **C** – MAGRITTE, René – **Madame Récamier by David**. (1949) Pintura : óleo s/tela, 60 x 80 cm, Coleção Privada; **D** – MAGRITTE, René – **Madame Récamier by David**. (1951) Pintura : óleo s/tela, 60 x 80 cm, National Gallery of Canada, Otava, Canadá; **E** – DAVID, Jacques Louis – **A Morte de Sócrates**. (1787) Pintura : óleo s/tela, 130 x 196 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque; **F** – **Eros Adormecido**. (séc. III-II a.C.) Escultura : bronze (réplica do original) Metropolitan Museum, Nova Iorque.

Humorística, **O Sono de Eros** (1996/97) [Pintura] volta-se para si, para a sua causa e os seus fins. A obra revista é uma sucessão de ecos sobre o seu destino (figura 17).

A lógica da fórmula encontrada, tal como aparece em Jorge Pinheiro, dando novas visibilidades à figura histórica, revela cruzamentos, possibilidades do pensamento com a sua própria imagem. A imaginação produtiva ligada à metafísica produz o *imago*, uma projeção ontológica do pensamento. Pela racionalidade, a que o pensamento livremente se dá, Jorge Pinheiro faz aparecer vistas do seu próprio ponto de vista, dá visibilidade a imagens apropriadas (históricas, culturais, sagradas), duplica-as, replica-as e projeta-as num futuro ficcionado. Constrói séries, conferindo-lhes consistência e credibilidade. As obras recheadas de citações e de fotomontagem assinalam a essência da razão, em que o pensamento é ele mesmo o objeto explorador e a explorar. Todos os significados devem ser desconstruídos, de modo a que os seus opostos e as suas contradições sejam assinalados. A reprodução mostra-nos que o mundo não é a totalidade das coisas nem a totalidade dos factos, mas dos significados. Tudo é significado e a verdade não é uma, objetiva e exclusiva. A verdade aparece como evasiva, polimorfa, íntima, subjetiva. Tudo o que existe, existe em função do significado que lhe é conferido.

Um esquema motor, imagem pura de um pensamento – plasticidade, tempo ou escrita – é um instrumento capaz de antecipar a maior quantidade de energia e de informação no texto de uma época. Elabora significados e tendências que impregnam a cultura num determinado momento sob o título imagens flutuantes que constituem por sua vez, uma espécie de aparência material. Um esquema motor corresponde ao que Hegel denominava a característica de uma época, o seu estilo ou a sua marca própria.³⁴

Tentando encontrar uma definição prévia para o esquema motor (fórmula) de Jorge Pinheiro, poderemos dizer que existe uma proximidade íntima que liga o imaginário ao histórico. Proximidade esta que Hegel denominava realidade. A obra de arte atual fala várias línguas e encerra a dupla temporalidade, grega e moderna. A desconstrução e reconstrução gráficas à semelhança dos conceitos filosóficos pressupõem uma certa plasticidade, como nos conceitos de dialética, destruição e desconstrução em filosofia.

A dialética presume sempre um certo esquema de mobilidade, ligado à época. Para se fazer, uma solução experimenta a plasticidade do conceito, o seu poder metabólico, a sua capacidade de ordenar a transformação. Plástico, em todos os estudos de Hegel

³⁴ MALABOU, Catherine – **La Plasticité au soir de l'écriture : Dialectique, destruction, déconstruction**. Variations I, Éditions Léo Scheer, 2005. p. 11.

significa claramente que tem um caráter de mobilidade – é este caráter de mobilidade que é importante reter quando nos debruçamos sobre a representação – o tempo e o espaço na figuração de Jorge Pinheiro.



Fig. 18 – PINHEIRO, Jorge – **A Comédia da Arte**. (1998) Pintura : óleo s/tela. 130 x 195 cm. Ass./Dat. Coleção particular.

A Comédia da Arte (1998) [Pintura] (figura 18) é mais uma representação mascarada de estilo. O artista é o ator, aquele que representa as personagens em palco, à maneira da Comédia dell' Arte, as companhias itinerantes que possuíam total liberdade de criação. Num teatro de escassos recursos materiais, o ator surge como o elemento mais importante em cena. A representação mascarada de estilo, acentuada pela máscara que a citação figurativa carrega, contribui para reescrever a mensagem do discurso do pintor, revisto em ator, na sua condição de Autor. As figuras icónicas citadas são duplos de bronzes helenísticos, frisos ou estelas funerárias, peças reconhecidas e valorizadas, muitas vezes copiadas e citadas pelos grandes mestres e que se encontram expostas nos grandes museus. Jorge Pinheiro seguindo o modelo dos mestres voltou ao desenho de estátua e assim produziu a série intitulada **Anamnese** (1994) [Desenho] (figuras 9 e 10) que se tornou o ponto de partida para várias telas dos anos noventa.

A questão da plasticidade do sentido pelo desvio na linguagem da desconstrução atual deve ser entendida no sentido de transformada ou modificada que entra em cena, com a possibilidade de formar o sentido. Permite abrir o espaço da presença à alteridade, permite fazê-lo escorregar/escapar para outro desvio ou erro. Retornar ou desviar em simultâneo a presença em direção ao traço e ao grafismo é um jogo da forma, um fundo, refúgio do suplementar que Jorge Pinheiro estrutura como ideia central de projeto artístico, ideia de existência de um pensamento que preside à prática artística, uma metodologia projetual que subjaz a praxis e comandará todo o processo artístico durante duas décadas.

Repensar o papel teórico do artista produtor e questionar os modelos de investigação em arte, é entender a investigação como um processo aberto de conhecimento que se quer afirmar e delimitar.

As duas pequenas telas de retrato, **A Cabeça do Almada** (1999) [Pintura] (figura 19A) e **A Cabeça do Picasso** (1999/2001) [Pintura] (figura 22A) remetem os reconhecidos pintores, do retrato para a obra e desta, para os conceitos de Originalidade e Autoria.

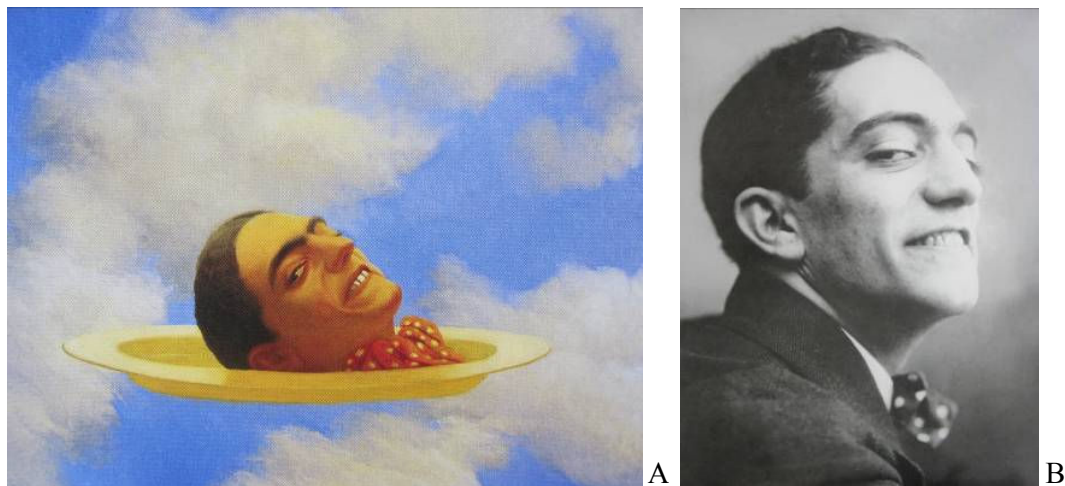


Fig. 19 A – PINHEIRO, Jorge – **A Cabeça do Almada**. (1999) Pintura : óleo s/tela, 38 x 46 cm. Ass./Dat. Coleção particular; **B** – BRAGA, Vitoriano – **Almada Negreiros**. AFL-CPF.

Trocista e desafiador é o rosto que se pode dar, do Almada ao tempo da ofensiva modernista. O retrato **A Cabeça do Almada** (1999) [Pintura] com a cabeça do artista sobre a salva paira nas nuvens do seu contemporâneo Magritte. Aos 22 anos, Almada como passa a ser conhecido, torna-se em Lisboa, a mais famosa figura do grupo

modernista, não só por ter enfrentado com irreverência a cultura estabelecida mas também, pelo seu comportamento exibicionista, a sua forma de exteriorizar a oposição aos valores dominantes. A originalidade de Almada agita a mentalidade artística portuguesa. É alguém que ousa contestar a cultura instituída e criticar a sociedade e o país. É na identidade do Almada enquanto autor que reside a mensagem visual, de **A Cabeça do Almada** (1999) [Pintura] como o são o céu e as nuvens de Magritte uma marca da representação e símbolo pictórico do autor, na identidade das obras (figura 20). Esta obra de Jorge Pinheiro evoca o surrealista Magritte que ousou provocar o pensamento crítico. O seu trabalho é complexo e obriga ao raciocínio, à interpretação e ao estudo da memória.

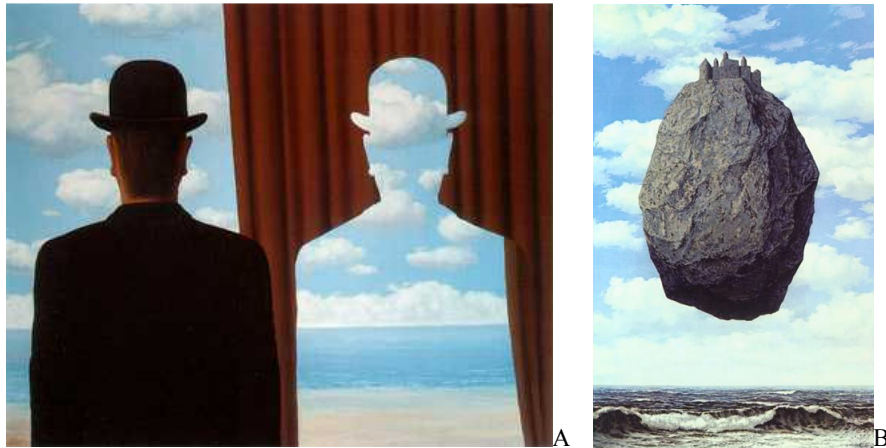


Fig. 20 A – MAGRITTE, René – **Decalcomania**. (1966) Pintura : óleo s/tela, 81 x 100 cm. Centro Pompidou, Paris; **B** – MAGRITTE, René – **Le Château des Pyrénées**. (1959) Pintura : óleo s/tela, 200 x 145 cm. Israel Museum, Jerusalém, Israel.

A Cabeça do Almada (1999) [Pintura] é representada na linha de outras representações de cabeças, mesmo quando o autor não pinta retratos. Habitua-mo-nos a ver na pintura de Jorge Pinheiro, as cabeças autónomas e as salvas com ou sem cabeças. Compor com os elementos citados, é já visível em **El-Rei III – A Cabeça de El-Rei** (1973) [Pintura] (figura 21A), **O Bispo** [Pintura] (1981) (figura 21B) ou **Soror Salomé** (1990) [Pintura] (figura 82). A representação de **A Cabeça do Almada** (1999) [Pintura] remete ainda, para a iconografia de S. João Baptista, evocada em várias obras, ao longo da carreira. Em 1990, representa assumidamente o destino trágico do santo (figura 21C).

O afrontamento da tradição, e o seu contrário que à primeira vista parece condenar quem os enfrenta a uma interminável melancolia ou a uma infinita negação, pode sob orientação do conceito plasticidade conduzir a uma metamorfose produtiva. A questão

da transformação aberta à metamorfose, na plasticidade permite a expansão do elemento histórico, como um metabolismo, um jogo regrado por um dentro e fora, subjetivo.

As máscaras revelam um protagonista e só um, o artista que procura/encontra na obra um meio para sair de si. As deslocações ganham poder evocativo e o signo é questionado pelo ato de enunciação, tratado como facto oblíquo.³⁵ Basta trocar as figuras de lugar para num instante tudo ser diferente. Os anacronismos radicam na figuração e nos modelos de representação, num teatro do nome próprio, em que o Eu é mais Eu, desdobrado, duplo e cúmplice da nomeação.



Fig. 21 A – PINHEIRO, Jorge – **El-Rei III – A Cabeça de El-Rei**. (1973) Pintura : óleo s/ tela, 100 x 80 cm. Ass./Dat., Coleção Particular, Porto; **B** – PINHEIRO, Jorge – **O Bispo**. (1981) Pintura : óleo s/ tela, 120 x 100 cm. Ass./Dat. Coleção CAM/FCG, Lisboa; **C** – Público, (24 Jun. 1990)

Em Jorge Pinheiro, depois de serem passado, os testemunhos reais da História, tornam-se ultrapassados, transpostos em desejo de continuidade. É então que se dá uma passagem e começam a surgir as representações/reproduções ficcionadas nos modelos de visionamento do passado, presentificando uma repetição melancólica. O artista configura escombros, confronta os traços do passado como trauma e transforma a imaginação em reprodutibilidade, fazendo do destroço, a força original da obra dúplice.

³⁵ RICOEUR, Paul – **Soi-même comme un autre**. Paris : Éditions Du Seuil, 1990, p.66.

Tal como a paisagem arruinada, a representação e figuração em que o artista submerge, na tentativa de as incorporar e representar representando-se, funcionam como mecanismos de repetição e deslocação, traços mnemónicos que geram transferências de sentido. Por outro lado, a recuperação arqueológica de fragmentos documentais autênticos, serve a intenção estética do regresso à ruína como a derradeira utopia da reconciliação, entre a memória estética e o trauma da História. Trata-se de um processo de rememoração construída, falseada por auxiliares de memória reais que transportam a ideia de retorno a um lugar irrecuperável, mas veiculam em simultâneo, uma revolta crítica.

A fotografia considerada como o registo documental, factual, próximo do real, serve como meio (*médium*) privilegiado para testemunhar a estranheza do facto passado, revoltado, aproximando-o do espectador. A partir do novo milénio, o artista enquadra a representação numa proximidade fotojornalística. Ficcionalizar a dimensão estética da pintura, construindo testemunhos falsos, a partir de destroços reais é jogar com a natureza referencial das imagens. Constrói vistas de um passado invisível e silenciado, enunciado por imagens alusivas que servem como quadro estruturante da visualidade, um meta-enquadramento.

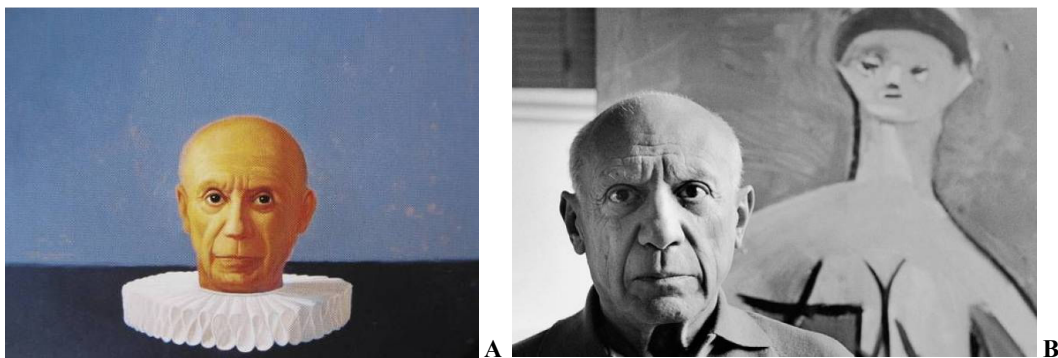


Fig. 22 A – PINHEIRO, Jorge – **A Cabeça do Picasso**. (1999-2001) Pintura : óleo s/tela, 38 x 46 cm. Ass./Dat. Coleção particular; **B** – FRANKREICH – **Pablo Picasso na Vila Franz Hubmann**. (1957) Fotografia : Imagno/ Getty Images/Veja.

Jorge Pinheiro representa **A Cabeça do Picasso** (1999/2001) [Pintura] (figura 22A) iluminando a figura pelo lado sombrio da fotografia documental. Evoca a História na identificação do pintor espanhol que evidenciou sempre a sua identidade. Picasso, o Autor, (figura 22B) o grande Mestre ia buscar a inspiração na História da Arte, inovando a partir da tradição. Nos últimos vinte anos da sua vida, parafraseou os grandes mestres, adotando a pintura como modelo. As variações às obras dos mestres do

passado são múltiplas, por cada obra como tema ou modelo, Picasso produz em profusão umas cem. Mas, John Berger desvaloriza a arte e genialidade de Picasso feita de *pastiche*, referindo que estas obras não são tão satisfatórias ou profundas como as originais.³⁶ Apesar de Berger reconhecer as grandes capacidades de Picasso, argumenta que este tipo de obras *d'après* usando a técnica de *pastiche* é uma limitação e não acrescenta nada à forma, ao conteúdo ou significado das obras originárias, mas aponta sim uma crítica à História de Arte. Dá como exemplo o desenho de Picasso **Madame Wildenstein** (1918) [Desenho] *d'après* **Madame Wildenstein** (1828) [Desenho] de Ingres, como se o desenho de Picasso fosse uma máscara do desenho de Ingres e que esconde em simultâneo, a ambição de Picasso se querer idealizar e ver reconhecido como mágico que controla tudo, mas a magia não passa de uma ilusão.³⁷

O nome Picasso ligou profundamente a pessoa ao artista espanhol e às obras. A partir do momento, em que as obras de Picasso foram colocadas lado a lado com as pinturas de David, Goya e Velásquez, o otimismo do *pós-guerra* convenceu as pessoas de que tudo o que é novo, vindo de Picasso ou com o toque de Picasso, superaria o antigo. A originalidade e identidade da obra em nome de Picasso, é a obra vista em nome do Autor.

Em 1939, Picasso pintou um retrato do seu grande amigo e secretário durante décadas Jaume Sabartés, do qual viria a fazer vários retratos ao longo da vida e nesta tela o retratado exhibe a gola palaciana tão ao gosto da época de Filipe II e visível nas pinturas de El Greco. É um retrato cheio de ironia e afeto tão ao gosto de Picasso (figura 23). Também Pinheiro envolve **A Cabeça do Picasso** (1999/2001) [Pintura] pela gola palaciana e não menos curioso é o facto das dimensões do quadro de Picasso serem as mesmas do quadro de Pinheiro **A Cabeça do Picasso** (1999/2001) [Pintura] mas trocadas na largura pela altura, como também trocada foi a direção da luz que incide na cabeça da figura representada, oposta à encontrada na foto documental. Estamos perante um jogo reflexivo de opostos, inversões ou pura ironia tão ao gosto da representação de Pinheiro.

Duplicidade e cumplicidade coexistem na obra de Jorge Pinheiro. A representação teatral do passado distante até ao mais recente, quase presente que se vira contra si é um diálogo de ipseidade e uma necessidade de reintegração num mundo superpovoado de

³⁶ BERGER, John – **Fama y soledad de Picasso**. Barcelona : Alfaguara, 2017. p. 118.

³⁷ BERGER, John – **Fama y soledad de Picasso**. *Op. cit.*, p. 121.

significações, em que os rituais iniciáticos têm lugar. A coexistência de opostos e a aparência e realidade confusas funcionam como mecanismos que possibilitam o lugar de expiação e redenção. Construir o outro a partir do mesmo implica construir a fronteira que dele nos separa: “A fronteira começa por ser antes de mais a linha imaginária sobre a qual se projeta a noção de diferença e a partir da qual se torna possível a afirmação da identidade.”³⁸



Fig. 23 – PICASSO, Pablo – Retrato de Jaume Sabartés com gola e chapéu. (1939) Pintura : óleo s/tela, 46 x 38 cm. Ass./Dat. Museu Picasso, Barcelona, Espanha.

Os confrontos são dados do coletivo para o individual e do indivíduo para si próprio, são confrontos que expõem a condição humana até à vergonha, mas a farsa pode igualmente ser vista como encenação alegórica dos confrontos artísticos, humanos, históricos culturais e religiosos com que todo o artista se debate.

Entre a estranheza da semelhança, a repressão e o desejo da figuração documental, encontramos um autor confrontado com o prazer perverso emanado da obra que representou e que o representa, uma forma identitária pessoal, retirada do coletivo global. Procurar a sua identidade na identidade do outro, é procurar a reconciliação consigo próprio, num desejo e busca duma parte que lhe falta, o desejo da identidade, pertencente aos homens da sua geração: “As pessoas e os grupos sociais têm o direito a

³⁸ SANTOS, Boaventura de Sousa – **Globalização : Fatalidade ou Utopia?**. Org. Boaventura de Sousa Santos, Edições Afrontamento, 2005. p. 459.

ser iguais quando a diferença os inferioriza, e o direito a ser diferentes, quando a igualdade os descaracteriza.”³⁹

Na representação ficcionada do outro, na falta de um resto de reconstituição pleno e real do passado, Pinheiro abre brechas nesse passado e é na fenda e com essa falta que o artista trabalha, e que deseja ser por inteiro e enquanto assim for, a obra será produtiva.

A propósito da diferenciação das linguagens de representação abstração e figuração e da necessidade de recorrer a uma grelha de composição da representação figurativa reconhecível, evocando toda a prática histórica da pintura pós-renascentista, o autor refere:

A ilusão que tivemos de uma arte-pura, de uma pintura-absoluta, não passou de uma bela ilusão. A pintura é, como todas as formas de expressão poética, e não só, «impura»; isto é atravessada de tantos sentidos quantos a imaginação humana seja capaz. E essa impureza é, a fonte da sua riqueza. Quando falo de complexidade da pintura figurativa é a esse tipo de problema que me refiro.⁴⁰

É ainda na monografia de Jorge Pinheiro de 2002 e da autoria de Pinharanda que o artista explica a retoma de produção figurativa relacionando-a com um sentimento de retorno a certas sensibilidades abandonadas e deriva de sentidos:

Uma espécie de existencialismo, caldeado ao longo da minha vida por outras influências, volta a ter nesta reta final uma enorme preponderância no meu pensamento o que, parece-me, se reflete nos meus últimos trabalhos praticamente de forma involuntária. Simbolismo, metafísica, irracional – tudo o que eu sempre combati na pintura e na vida – vêm agora habitar ambas. Não o premedito nem o faço. Isso faz-se a si próprio. E eu fico admirado por o ver nascer...⁴¹

Na pintura, a noção de diferenciação de tempo é fundamental para uma diferenciação de sentido. Na obra figurativa de Jorge Pinheiro é-nos apresentado um conceito que

³⁹ SANTOS, Boaventura de Sousa – **Globalização : Fatalidade ou Utopia?**. *Op. cit.*, p. 484.

⁴⁰ Cit. por Jorge Pinheiro em Os protocolos da nova figuração. In PINHARANDA, João Lima – **Jorge Pinheiro**. *Op. cit.*, p. 114.

⁴¹ *Ibidem*, p. 127.

transpõe a linha para lá do histórico, um desdobramento factual que projeta um destino ultrametafísico, através do elemento mudança.

Na relação entre repetição e diferença, entre forma (corpo) e traço (não corpo ainda) – o eixo migratório e o eixo metamórfico instalam-se. A mudança é sempre um efeito (resultado) de alteração de percurso e mudança de forma, por substituição ou transformação. Desde logo, quando uma forma se transforma, tem lugar uma alteração de caminho/percurso, o que provoca também uma alteração no sentido da própria forma. No regresso, assim que o caminho se interrompe, volta ou inflete no traçado, esta volta ou interrupção criam uma nova tipologia e um novo itinerário formal. A mobilidade do pensamento (plasticidade) leva de um pensamento a um outro novo pensamento.



Fig. 24 – Imagem manipulada de **La Fable de La Fontaine**. (2000) [Pintura]; **A** – DUCHAMP – **Fontaine**. (1964) Ready-made (réplica do original de 1917); **B** – QUARTON, Enguerrand de – **Pietà**. (c. 1455) Pintura : óleo s/ tela. 162 x 218 cm, Museu do Louvre; **C** – STERNBERG, Josef von – **O Anjo Azul**. (1930) [Filme (Frame)]; **D** – DIETRICH, Marlene – **O Anjo Azul**. (1930) [Cartaz].

A mudança criadora começa com uma desordem, começa pela transformação do olhar de quem a apreende, por criar de um só golpe as suas próprias condições de

manifestação. Não há metamorfose nem migração nem relação ontológica à palavra, à representação e ao pensamento sem uma visibilidade nova destas metamorfoses e destas migrações.

Mascarada, a pintura de Jorge Pinheiro, do final do século passado e ainda mais a do presente, evidencia a necessidade de submeter a uma profunda crítica, as categorias estéticas ligadas à autoria, obra e género. Também o conceito de artista, implica algo mais que o direito de autoria, há que superar uma série de etapas, para adquirir um estatuto e afirmar a sua identidade. A própria palavra artista relaciona-se semanticamente com vocação, aprendizagem, formação, ofício. É de forma artificiosa e económica que o pintor constrói as telas da primeira década do séc. XXI: grandes planos sem fundo com a citação do ícone figurado, a transportar o espectador para esse suplemento em falta, numa experiência de retrocesso que funciona como eco e ao pensarmos no que já foi visto, por um grande público, estamos a pensar no simulacro como uma representação.

O artista da transição do século quer-se na proximidade dos acontecimentos, presente e infiltrado no tecido social, participante ativo e crítico da realidade. O político e o humanista acompanham o artista na construção do discurso verbal, refletindo a visão existencialista do mundo e as inflexões cínicas da sociedade.

La Fable de La Fontaine (2000) [Pintura] (figuras 24 e 48) joga com o título e com os elementos figurativos representados: Numa só tela são representados sob a forma de ícones a Arte e as Emergentes Artes do Espetáculo na figura do Cinema, a Religião e a Ciência, todas as grandes referências da cultura do Ocidente. O título em francês é ambíguo porque estabelece na tradução, a aproximação da palavra *Fontaine* ao urinol de Duchamp representado, mas pela associação de palavras *Fable* e *La Fontaine* a Jean de La Fontaine, o autor das populares fábulas que no final de cada história, nos dá a respetiva moral. É a identidade da pintura a fazer um cruzamento com a identidade histórica e cultural da sociedade. Os códigos contaminam-se e mais uma vez estamos a reportarmo-nos mais aos códigos do que aos significados.

Os recortes históricos citados na **Fable de La Fontaine** (2000) [Pintura] narram acontecimentos e fazem parte das mitologias que exprimem uma visão do homem e do mundo. Referente ao título reflexivo desta pintura, Jorge Pinheiro afirma: “... Para já

em termos do discurso, há o título, que é extremamente forte, e é condicionante da leitura de todo o quadro. Tudo começa aí.”⁴²

A representação de Jorge Pinheiro é um campo de visibilidade, onde o artista se expõe e medeia dispositivos do olhar convergentes, plataformas de sentido que constituem estratégias refratárias dos valores e poderes que trespassam a vida social e cultural. Autocrítico, autorreflexivo, confessional e farsante teatral, o autor revisita-se e constrói ele próprio a sua maior ameaça para reconquistar o eu. O Eu dilatado complementa o Eu encolhido, dilata-se no sonho porque encolhe na realidade, diz-nos José Gil.⁴³ A subjetividade define-se na relação de si para si, como um poder de se autoafetar. A força de convicção do discurso faz dele um discurso de verdade. O sujeito avaliado não adquire só um estatuto social, ele próprio, por inteiro compõe um espaço de avaliações e tende a transformar todas as relações humanas em relações funcionais de poder.

Em busca da identidade própria, Jorge Pinheiro produz diferença pela repetição. A obra figurativa de duas décadas gira em torno da identidade e subjetividade, no sentido em que estas se apresentam como as últimas proteções narcísicas e derradeiros obstáculos à transformação do indivíduo. Produz obra a partir de obras, ficciona factos, usa todo um património material que ainda se pode expandir em busca de novas linguagens artísticas, critica a sociedade e os valores nela instituídos, faz do seu ofício a sua arma.

À semelhança da arte em geral, Jorge Pinheiro consome a matéria preexistente, reavivando uma fórmula estética do passado. O diverso nasce da soma dos fragmentos que jamais farão uma totalidade. Instaura uma aparência da variedade estilística e assume-se como estética, uma pintura de múltiplos irreconciliáveis e discursos móveis, abertos e relacionais de uma arte, pertencente a um Ocidente materializado que dá sinais de crise.

Em 2003, Jorge Pinheiro realiza com o escultor Rui Sanches a exposição **Diálogo**, no Centro Cultural de Cascais. O texto dos painéis colocados à entrada da exposição (figura 25) indica-nos já no séc. XXI, qual foi o motivo temático das obras do mestre, realizadas durante a década anterior:

⁴² FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – **Jorge Pinheiro : 1961-2001**. Lisboa : CAMJAP. (fev. 2002), p. 18.

⁴³ GIL, José – **Em busca da identidade : O desnorte**. Lisboa : Relógio D’ Água Editores, 2009, p. 16.

Tanto Jorge Pinheiro como Rui Sanches refletem sobre a morte e sobre a representação. Morte física do Homem e morte metafórica da Arte, morte dos modelos e das referências civilizacionais. Mas, necessidade também, da permanente procura desses modelos e das referências, da permanente reconstrução dos modelos e da própria possibilidade de representação visual do mundo.⁴⁴



Fig. 25 – CENTRO CULTURAL DE CASCAIS – **Expo Diálogo Pinheiro/Sanches** [fotografias 004 e 005]. Cascais : 2003.

No elogio da fotomontagem, expõe as contradições acerca da prioridade da visão ou da representação, da presença ou do signo que são típicas da teoria surrealista.⁴⁵ A imagem citada invade os direitos de autor e exhibe a prova documental, de um momento determinado, arrastando consigo a condição de exterioridade, do seu fundo espacial perdido. O resultado da combinação das citações expõe o material já impresso e é exemplo de construção *en abyme*.⁴⁶ A pintura feita de reiteração e eco gira em torno do seu referencial. Reproduzir o material humano cristalizado, é pôr fim à servidão das imagens sublimadas, em prisão domiciliária no passado, ido e esgotado. O artista adota

⁴⁴ CENTRO CULTURAL DE CASCAIS – **Expo Diálogo Pinheiro/Sanches**. Cascais : Centro Cultural de Cascais. (18 abr. 2003)

⁴⁵ KRAUSS, Rosalind – **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. *Op. cit.*, p. 109.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 118.

uma posição de radicalidade e requalifica a pintura, pois a duplicação obriga a que pensemos no original, um alerta, para a vigilância do olhar presente, no objeto pictórico.

Ao remeter para o material preexistente, a representação do segundo, do que vem depois, só pode existir como figura, como imagem, mas ao ser contemplado junto com o original, o duplo destrói a singularidade do primeiro.⁴⁷ Abre o original ao efeito da diferença, obriga a que pensemos nele e assinala-o como o primeiro elo da cadeia significativa, para refletirmos no mimetismo como exemplo da produção natural de signos, na representação de um objeto, já constituído como representação. À semelhança da fotomontagem surrealista, é um meio para através da imagem questionarmos o seu significado, sabendo que a transformação operada no duplo afeta a forma convencional do primeiro significativo.

Na recuperação dessa relação primordial entre arte e técnica, assistimos a uma pintura em que as questões estéticas da experimentação se voltam de novo a colocar sobre a técnica. A matéria plástica é constituída de resistência e fluidez, em que a técnica é um esquema referencial, cujo resultado não poderia deixar de ser um diferencial recheado de derivadas e variável por natureza.

Vamos pois tentar um enquadramento ordenado dos principais factores do processo artístico de Jorge Pinheiro centrado nos conceitos de plasticidade, subjetividade, temporalidade, historicidade e eterno retorno.

⁴⁷ KRAUSS, Rosalind – **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos.** *Op. cit.*, p.124.

2. Plasticidade/Subjetividade

O conceito moderno de plasticidade é ambivalente, oscilando entre a sua origem estética, mais ligada às características plásticas da matéria e o atual, centrado em termos biológicos, ligado à plasticidade da própria vida. Esta ambivalência torna-se fundamental para compreendermos os mecanismos da prática artística, muito particularmente no campo das artes plásticas.

O termo plasticidade entra no léxico francês em 1785 (entra na língua francesa em 1785 – Dictionnaire Robert) e o mesmo acontece no alemão como assinala o dicionário Brockhaus⁴⁸, [aparece na época de Goethe (1749-1832)].

O termo plasticidade, em francês *plasticité* e o seu equivalente alemão *Plastizität* juntam-se a dois termos preexistentes formados a partir do mesmo radical, o substantivo e o adjetivo e derivam os três do grego *πλάσσειν* (*plássein*) att. *πλάττειν* (*pláttein*), que significa modelar [evoquemos *ὁ πλάστης* (*o plástis*): o modelador; *τὸ πλάσμα* (*tó plásma*): o objeto modelado; *πλαστικός* (*plástikós*): que se deixa modelar; *τὸ ἐμπλαστρον* (*tó émplastron*): o emplastro].⁴⁹ O adjetivo plástico significa por um lado, suscetível de mudar de forma, maleável – a argila, a terra argilosa são plásticas – e por outro lado que tem o poder de dar a forma, como nas artes plásticas ou na cirurgia plástica. Os significados ambivalentes de plasticidade encontram-se tanto na língua portuguesa, francesa como alemã e designam a característica do que é plástico, o mesmo é dizer, do que é tão suscetível de receber como de dar forma.

Os românticos alemães fazem uso frequente do termo, mas, será Hegel quem primeiro estabelece o seu futuro concetual associando-o à problemática da subjetividade. Pela primeira vez, a plasticidade aproxima-se da noção essencial, o

⁴⁸ *Die Plastizität*, no original.

⁴⁹ [Trad. livre da autora].

filósofo arranca-a do seu sentido estritamente estético para a aproximar de um lugar problemático que até aqui nunca fora o seu, a subjetividade. Doravante, é o sujeito que se torna plástico. Os dois significados fundamentais de plasticidade – recetora e dadora de forma – encontram-se desde então, investidos de um valor radicalmente novo, para designar a capacidade que o sujeito tem de se formar e de se transformar, de se despossar da sua forma antiga, de produzir uma substituta ou até de a aniquilar.

Uma exposição plástica exige um sentido de acolhimento e de compreensão também eles plásticos. Em arte como na filosofia, a plasticidade designa desde logo, a capacidade do sujeito seguir o conteúdo. O espectador ou o leitor recebem a forma, mas são conduzidos por sua vez, a dar forma ao que entendem ou lêem. A passagem de uma conceção a outra, da ligação da substância aos seus acidentes é pensada por Hegel como passagem da proposição predicativa à proposição especulativa.

A plasticidade caracteriza a ligação do sujeito aos seus predicados, elevada à sua verdade especulativa. No fundo do processo de autodeterminação, o universal (a substância) e o particular (a autonomia dos acidentes) enformam-se um no outro, numa dinâmica comparável àquela que é a obra de arte. O processo de autodeterminação é desdobramento da substância – sujeito. Ao se autodeterminar, a substância recua para a particularidade do seu conteúdo, como movimento de negação de si mesma, e, assume-se como sujeito.

A autodeterminação é o movimento, pelo qual a substância se pode afirmar como sujeito e predicado de si mesma. Esta atividade testemunha a plasticidade da substância, a sua capacidade de receber como de dar forma ao seu próprio conteúdo.

A subjetividade nunca é passiva. Não é fixa e sólida, mas sim plástica. Ela recebe num certo sentido os seus predicados, recebe a forma e participa fundamentalmente e paradoxalmente nesta receção. Toda a individualidade é então, sempre simultaneamente, recetora e dadora da sua própria forma.

O sujeito faz promessa da forma, evoca – antecipando e precipitando simultaneamente, os seus modos de ser, as suas posições, tudo o que em si constitui a sua história. Não quer isto dizer que toda a nova forma que surge, pode provocar o desaparecimento de uma outra, mais antiga, mas a nova forma surge ela própria como possibilidade. Toda a forma informa da possibilidade da sua substituição. A sua identidade é a substituição, o revezamento, segundo Hegel⁵⁰ com significados amplos e

⁵⁰ *Aufhebung*, no original.

ambíguos na língua alemã, incluindo a tradução proposta por Derrida, de supressão e conservação, alternadamente.

A plasticidade caracteriza assim, a relação que o sujeito estabelece com o predicado, com aquilo que lhe chega. Há um encontro e se o encontro acontece, é acontecimento. Toda a forma nova, desde que aparece, provoca de certo modo, o desaparecimento de uma outra, mais antiga, mas, a nova forma surge também, como possibilidade da sua autodestruição na emergência da contemporaneidade. Esta possibilidade, de destruir a forma na origem, pode igualmente, ser chamada de substituição. Toda a forma informa com ela a possibilidade da sua substituição. A sua identidade é o revezamento. O termo substituição adquire um duplo significado paradoxal de supressão e conservação.

Plasticidade designa a maleabilidade e a flexibilidade, mas também, a inconstância e a instabilidade, o talento de criar uma nova aparência, bem como, o génio de desfazer ou alterar; a capacidade de se regenerar, e ainda, o furor de se autodestruir. Enfim, a plasticidade é a capacidade metamórfica por excelência. Transformar a plasticidade num conceito vem desde logo, mostrar que a plasticidade aparece como uma estrutura e como uma condição de inteligibilidade.

Conferindo à plasticidade uma posição mediadora entre futuro e temporalidade, ela será perspectivada como uma instância que forma o futuro e o tempo e confere-lhes uma relação de dissimetria que desfaz a definição corrente de futuro como momento do tempo. Nesta medida, o conceito de plasticidade será um jogo, a sua viabilidade depende da conquista de uma operação epistemológica que se relaciona, pelo seu método àquela definida por Georges Canguilhem:

Trabalhar um conceito é fazê-lo variar em extensão e compreensão, generalizá-lo por incorporação de traços excepcionais, exportá-lo para fora do seu território de origem, tomá-lo como modelo ou inversamente, procurar-lhe um modelo, em suma, conferir-lhe progressivamente, por transformações ordenadas, a função de uma forma.⁵¹

Trabalhar o conceito de plasticidade volta deste modo, a conferir a função de uma forma a um termo que em sentido original, designa o próprio ato.

⁵¹ [Trad. livre da autora] No original: *Travailler un concept, c'est en faire varier l'extension et la compréhension, le généraliser par incorporation de traits d'exception, l'exporter hors de sa région d'origine, le prendre comme modèle ou inversement lui chercher un modèle, bref lui conférer progressivement, par des transformations réglées, la fonction d'une forme. In MALABOU, Catherine – L'Avenir de Hegel : Plasticité, Temporalité, Dialectique. Paris : VRIN, 2012, p.19.*

Encontramos no Dicionário Grimm “Plástico – m, artista plástico: Dédalo o primeiro plástico.”⁵²

Estas definições colocam em variação o significado do termo plasticidade na língua depois de exportado do seu país de origem e do domínio da arte. A plasticidade caracteriza a arte da modelagem, e em primeiro lugar o trabalho do escultor. Os Gregos conheciam apenas dois processos de reprodução técnica da obra de arte: a moldagem e a cunhagem. Bronzes, terracotas e moedas eram as únicas obras de arte que então podiam ser produzidas em massa.⁵³ Alberti refere estes mesmos processos, em relação às artes de copiar modelos, trabalhando o barro ou a cera.⁵⁴

Observa-se assim que a plasticidade se situa entre dois extremos, de um lado a figura sensível que é a tomada de forma (a escultura) e do outro lado a destruição de qualquer forma.

Em ciência, em medicina, em arte, no domínio da educação, o uso que se faz do termo «plasticidade» é sempre positivo. Ele designa um equilíbrio entre a receção e a conceção da forma. A plasticidade é concebida como uma espécie de trabalho de escultura natural que forma a nossa identidade, a qual se modela com a experiência e faz de nós os sujeitos de uma história, história singular, reconhecível, identificável com os seus acontecimentos, fracassos e o seu futuro.⁵⁵

Como vimos anteriormente, a noção de diferenciação de tempo é fundamental para uma diferenciação de sentido. Compreender o futuro de outra maneira que não o seu sentido imediato de momento de tempo, implica uma expansão do significado do tempo, expansão resultante também, da plasticidade do termo temporalidade. O desdobramento do conceito de tempo na obra de Jorge Pinheiro, por analogia com a

⁵² [Trad. livre da autora] No original: “*Plastiker, m, bildender kunstler: Dädalus der erste plastiker.*” Goethe 44, 250. GRIMM, Jacob; GRIMM Wilhelm – **Deutsches Wörterbuch**. Leipzig : S. Hirzel Verlag, 1854.

⁵³ BENJAMIN, Walter – A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In **A Modernidade**. *Op. cit.*, p. 208.

⁵⁴ ALBERTI, Leon Battista – **Da Pintura : Seguido de Da Escultura**. Book Builders, 2017, p. 88.

⁵⁵ [Trad. livre da autora] No original: “*En science, en médecine, en art, dans le domaine de l’éducation, l’usage que l’on fait du terme «plasticité» est toujours positif. Il désigne un équilibre entre la réception et la donation de forme. La plasticité est conçue comme une sorte de travail de sculpture naturel qui forme notre identité, laquelle se modèle avec l’expérience et fait de nous les sujets d’une histoire, d’une histoire singulière, reconnaissable, identifiable, avec ses événements, ses blancs, son futur.*” In MALABOU, Catherine – **Ontologie de l’accident : Essai sur la plasticité destructrice**. Variations X, Éditions Léo Scheer, 2009. p. 10.

noção de tempo em Hegel, não está fixado aos lugares e aos tempos – aos momentos – da sua exposição temática no Sistema. O tempo é uma instância dialeticamente diferenciada que não se determina como momentos senão como momentaneamente (transitório – na aceção mais ampla do termo como fazendo uma passagem, um trajeto, desdobrando-se sobre si.

A composição dialética dos conceitos de futuro, de plasticidade e temporalidade forma a estrutura de antecipação à obra na subjetividade, tal como Jorge Pinheiro a concebe. A forma de expressão do autor de variar a compreensão surge a partir de uma extensão ao estabelecido, à História, à história dessa forma, dessa substância, como redescoberta da articulação entre margens que a forma tomou no Sistema e depois dele. Ver acontecer o destino das formas, penetrar nos seus desígnios, observar o desenvolvimento dos acontecimentos e adivinhar as suas intenções, é uma necessidade teleológica e uma surpresa, podendo então, assumir-se como um centro de metamorfoses.

Tal como a língua se tornou sobre si, nas últimas décadas, e nunca se produziu tanta obra sobre a Obra, também a representação em Jorge Pinheiro se vem desdobrando em múltiplas facetas, produzindo paisagens sempre mutantes. À margem da História, a representação, a composição e os modelos buscam-se nela, nela se acrescentam, contrapõem e disputam e do confronto, surgem abalos, abrem-se fendas, é o alargamento das fronteiras, da compreensão, num território onde cabem todos, ainda que em conflito.

Aos retratos de cultura e história, recupera provas documentais das fotografias e refaz as primeiras, agora, são fundos e faz coabitar as figuras recuperadas numa mesma/nova foto, como foto, como facto de cultura de então, de agora, narrativas plurais, espaciais, temporais, cruzadas, testemunhos individuais e coletivos, e especula.

O laboratório moderno da arte, subjetivo por natureza, faz da totalidade da vida o seu espaço de experimentação e a ambivalência do termo plasticidade – receber e dar forma – é um duplo sentido que autoriza a considerar o termo como especulativo. Na pintura de Jorge Pinheiro, os ícones citados são retirados dum campo semântico de valorização histórica e por isso são emblemáticos e paradigmáticos, são encontrados como um signo do desejo e exibem-se como uma paródia da realidade, convertida em signo; uma presença transformada em ausência, em representação, em espaço vazio, em escrita. Nesta formulação o que constitui a fonte de autenticidade da representação da pintura é o autor e a obra. As citações figurativas produzem estímulos perceptivos com imagens

veneráveis que funcionam como ruínas arqueológicas. As mutações de sentido, da reunificação dos fragmentos icônicos figurados, jogam com os valores humanos e estéticos e com a posição do artista, numa intromissão assumida da herança partidária, ligada ao estilismo e ao passado da arte. A manipulação das propriedades qualitativas, do fragmento icônico citado, emite juízos de valor e cria novas possibilidades de juízo semiótico.



Fig. 26 – Imagem manipulada de PINHEIRO, Jorge – **Dasein – A Andrei Tarkovsky**. (2001) Pintura : óleo s/tela, 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular; **A** – FUSCO, Paul – **David Kirby**. (1993) Fotografia : Magnum Photos, prova fotográfica; **B** – LA TOUR, Georges de – **São José Carpinteiro**. (1642) Pintura : óleo s/tela 130 x 100 cm, Museu do Louvre, Paris; **C** – LA TOUR, Georges – **A Educação da Virgem**. (1640) Pintura : óleo s/tela, 84 x 100 cm. Coleção Frick, Nova Iorque. **D** – DAVID, Jacques-Louis – **A Morte de Marat**. (1793) Pintura : óleo s/tela, 128 x 165 cm. Bruxelas : Museus Reais de Belas-Artes.

No início do séc. XXI, Jorge Pinheiro produz **Dasein – A Andrei Tarkovsky** (2001) [Pintura] (figura 26). A personagem principal representada na composição é citação da figura mediática de um doente de SIDA. Em 1991, a United Colors of Benetton, marca italiana de moda promoveu uma campanha publicitária, expondo a fotografia de um doente de SIDA, em fase terminal e intitulou a imagem de **Pietà** (1991) [Cartaz] (figura 27A). A campanha gerou enorme controvérsia nos anos noventa, sobretudo pelo estigma social da doença e a fotografia que serviu de base, da autoria de Thérèse Frare,

incluída na Life Magazine (nov. 1990) e ganhou o World Press Photo Award, em 1991 (figura 27B).



Fig. 27 A – [s.a.] – Campanha Publicitária [United Colors of Benetton]. (1991) Cartaz; **B** – FRARE, Thérèse – David Kirby. (1990) Fotografia.

O anúncio publicitário ganhou vários prêmios internacionais. Por fim, a fotografia foi incluída na **Life Magazine Collection – 100 Photos that Changed the World** (2003) [Revista].

O duplo indiciado, representado em **Dasein – A Andrei Tarkovsky** (2001) [Pintura] é de 1993, do fotógrafo Paul Fusco e mostra-nos David Kirby, figura mediática, já retratada por Frare e pela Benetton (figuras 27A e B).

A fotografia original, a preto e branco foi feita colorida na Campanha, na película de Fusco volta ao preto e branco e às mãos de Jorge Pinheiro, adapta-se à coloração de Georges de La Tour. Porque foi grandemente difundida, a imagem é conhecida por muitos e da sua expansão advém reconhecimento e valorização, um endeusamento da figura humana, dado pela imagem fotográfica e pelo que ela representa.

Entre a criança, retratada na campanha da Benetton e a criança pintada na tela de Jorge Pinheiro, existe um nexos visual. O pintor fornece estímulos para o espectador fazer também ele, experiências de Retorno, através dos apelos à memória. Há uma moral a retirar do discurso pictórico e outros conceitos fundamentais em jogo, como o arquivo fotográfico, usado na representação do discurso estético. O recorte fotográfico que serve de base à pintura coloca em causa, não só o conceito emblemático do signo demarcado, como os conceitos fundamentais do discurso estético, do artista e da obra.

Toda a cena de **Dasein – A Andrei Tarkovsky** (2001) [Pintura] é representada e pintada, reportando-se ao sagrado/religioso das figuras místicas de Georges de La Tour,

pintor esquecido durante séculos e reabilitado já no século XX, pelos cubistas que viram nele, um precursor do movimento.⁵⁶

O título da obra incluindo a dedicatória ao cineasta russo é mais uma homenagem ao homem que fez história, na História do Cinema, na longa lista de personalidades históricas, celebradas nos títulos de Jorge Pinheiro. Tarkovsky, considerado o segundo maior cineasta soviético, depois de Eisenstein, realizou obras como **A Infância de Ivan** (1962) [filme] ou **Andrey Rublev** (1966) [Filme] este último mostrava uma Rússia dessacralizada. Devido à censura interna de que as suas obras eram alvo, os ocidentais e os dissidentes soviéticos apelidaram-no de Mártir Cultural.

A representação da cena e o título da pintura remetem igualmente para um dos maiores representantes do Neoclassicismo, David e para a obra **Morte de Marat** (1793) [Pintura] com a dedicatória inscrita no plinto – *à Marat*.

A Morte de Marat (1793) [Pintura] é na arte, o testemunho da filiação política de David e tornou-se uma pintura emblemática. Jorge Pinheiro modela a cama como David modelou a banheira, ambos representam a última morada dos vivos e prenúncio da morte, o caixão. A obra, ao expor a condição humana, encobre/ descobre a condição da obra.

Estabelece-se uma tensão entre a memória histórica e a emoção individual que os objetos transportam. As narrativas criadas são da ordem da ficção. Há uma apropriação de formas, deslocação e transposição de sentidos. São criadas deslocações plásticas que abalam fortemente a estabilidade/sedimentação histórica, aniquilando o sentido original da forma. Os conceitos de tempo e espaço não são unívocos nem congelados. O artista trabalha a dois tempos, o tempo passado que recupera e o tempo advindo, já transformado. O tempo é, já não sendo e não é, continuando a existir, como para Hegel: “O ser que existindo, não é e não sendo, existe.”⁵⁷

Deste modo, o tempo em Jorge Pinheiro é e não é, tem condição de existente e inexistente, habitando as formas em momentos que se entre anulam. O presente é feito de um agora momentâneo, fugaz, entre dois tempos, o passado desfeito/refeito e o futuro breve, virado para o passado, deslocado, projetado e fendido. O reconhecimento dos fragmentos apropriados é a chave para a descodificação da pintura. Quem os

⁵⁶ BERGER, John – **Sobre o olhar**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, SA, 2003. pp. 101-107.

⁵⁷[Trad. livre da autora]. No original “*l’être qui, en étant, n’est pas et n’étant pas, est*” In MALABOU, Catherine – **L’Avenir de Hegel : Plasticité, Temporalité, Dialectique**. *Op. cit.*, pp. 20-21.

reconhece facilmente encontra o nexos visual projetado pelo pintor. É pois o espectador iniciático que Jorge Pinheiro procura para interpretar a obra.

As dimensões do tempo presente, futuro e passado são a transformação da exterioridade do Ser e a sua resolução nas diferenças da sua condição passageira do ser ao não ser e vice-versa. O tempo é como o espaço, uma forma pura da sensibilidade ou da intuição. O tempo e o espaço em Jorge Pinheiro deixam de estar situados, localizados, podem ser possibilidades de separação e junção de tempos espaciais e espaços temporais. A subjetividade advém dos dois momentos fundamentais: o tempo grego e o tempo moderno amalgamados e reconhecem na sua lógica o sujeito como substância e a substância como sujeito. O frente a frente entre espaços temporais e tempos espaciais origina a presença, o sujeito como substância. O sujeito diferencia-se de si mesmo cronologicamente e logicamente.

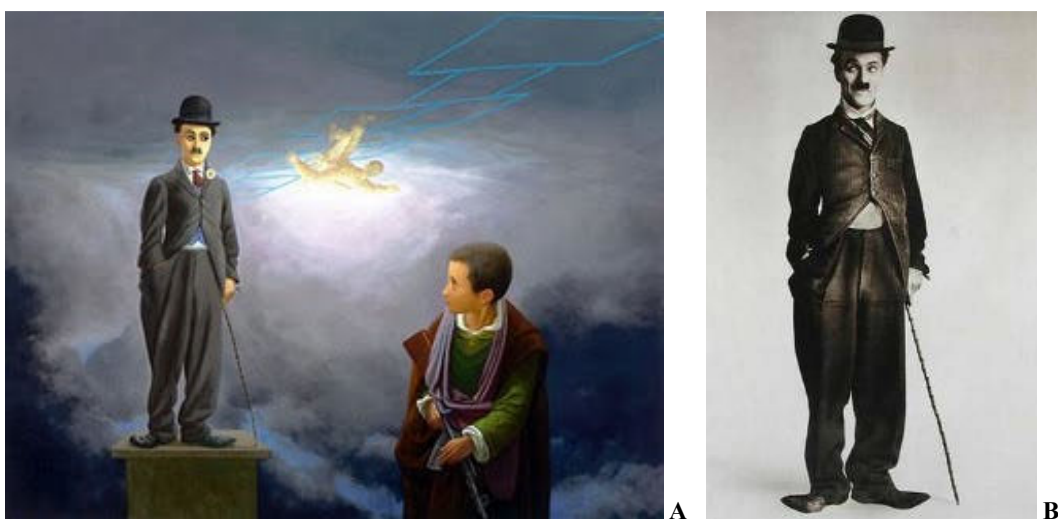


Fig. 28 A – PINHEIRO, Jorge – **O Jogo da Macaca I**. (2004) Pintura : óleo s/tela, 140 x 180 cm. Ass./Dat. Coleção Galeria Palmira Suso; **B** – DORFMAN, Herbert – **Charlie Chaplin** (1920) Corbis/Getty Images.

O Jogo da Macaca I, II e III (2004) [Pintura] ou a obra em três atos, representada em três painéis, (figuras 28A, 29 e 30) cujo palco da ação são os conflitos armados no Médio Oriente, narra um discurso político-social que encobre o discurso estético, construído em simultâneo. Em cada elemento citado ou conotado, há Ecos, Focos, *Lógos* e *Eros*. Há já, pela escolha uma lição estética e um ato vincadamente político, cujo significado ideológico não reside apenas nesse elemento mas, na maneira como ele é objeto de apropriação e articulação, na nova condição significante. A célebre frase de

Picasso, “A arte é uma mentira que nos faz compreender a verdade”⁵⁸, é apreciada e citada pelo mestre, em várias ocasiões. Esta afirmação de Picasso é incluída na obra de John Berger **Fama Y Soledad de Picasso** (2017) [Livro] onde também se lê que o artista tem de saber a maneira de convencer os outros da verdade das suas mentiras.⁵⁹ Pinheiro apropria-se da figura da tela de cinema Charlot tantas vezes exposta nos Cartazes publicitários para a colocar noutra tela, a da pintura. Na nova figuração de Charlot, a personagem é representada em tudo semelhante à fotografia original, mas na composição de Pinheiro adquire um outro olhar, precisamente virado para o lado oposto, ao da fotografia documental (figura 28B).

Nas três obras de Pinheiro, **O Jogo da Macaca I, II e III** (2004) [Pintura] Charlot, o mito americano, e o garoto de Charlot transferem-se da tela do cinema para a da pintura. As vítimas da guerra e o sofrimento humano com o Ocidente a defender interesses no Médio Oriente, são representados pelo autor, manipulando citações fotográficas do passado e do presente, tornadas célebres quer como fotografias quer como Cinecartazes ou *frames* dos filmes mudos de Charlie Chaplin, como **Tempos Modernos** (1936) [Filme] ou **O garoto de Charlot** (1921) [Filme]. Estas duas personagens do cinema são figuras icónicas de elevada carga semântica que emitem juízos de valor e desviam o discurso estético para o nível do conteúdo ideológico, extrasemiótico que representavam no cinema. As identidades citadas como figuras-símbolo na representação, também se revelam enquanto representações na originalidade/identidade/reprodutibilidade da obra. E não nos devemos esquecer que a personagem de Charlot foi criada e representada pelo próprio Charlie Chaplin que também foi realizador, guionista e produtor dos seus próprios filmes.

Os ícones materiais, sublimados no século XX são formalmente corrompidos e arruinados, todos são destronados, na representação. Não há narrativa contínua, nem estabilidade no colapso, dos horizontes temporais. O sentido de interioridade choca com o da exterioridade dos elementos figurativos. A obra ambivalente construída de citações coloca em causa a sua legitimidade e em simultâneo reitera-a, reflete o conceito de originalidade, na identidade da obra, bem como identifica os autores primeiros e faz pensar na autoria dos segundos.

A figura encapuzada, de manto negro que se destaca ao centro da obra **O Jogo da Macaca II** (2004) [Pintura] (figura 29) onde toda a representação é central, evoca as

⁵⁸ LOBO, Paula – **Entre as figuras e as abstracções**. DN. (28 fev. 2002).

⁵⁹ BERGER, John – **Fama y soledad de Picasso**. *Op. cit.*, p. 53.

imagens que correram mundo dos abusos na prisão de Abu Ghraib, nos arredores de Bagdad. A América, representada pelo seu povo libertador, os soldados, revelou-se ao mundo como o opressor. Ao ato de construir um discurso narrativo humanizado e estético em simultâneo, junta-se a fragmentação do sujeito, o estatuto múltiplo dos vários papéis desempenhados pelo artista com identificações a questões políticas, morais, intelectuais, de género ou etnia.

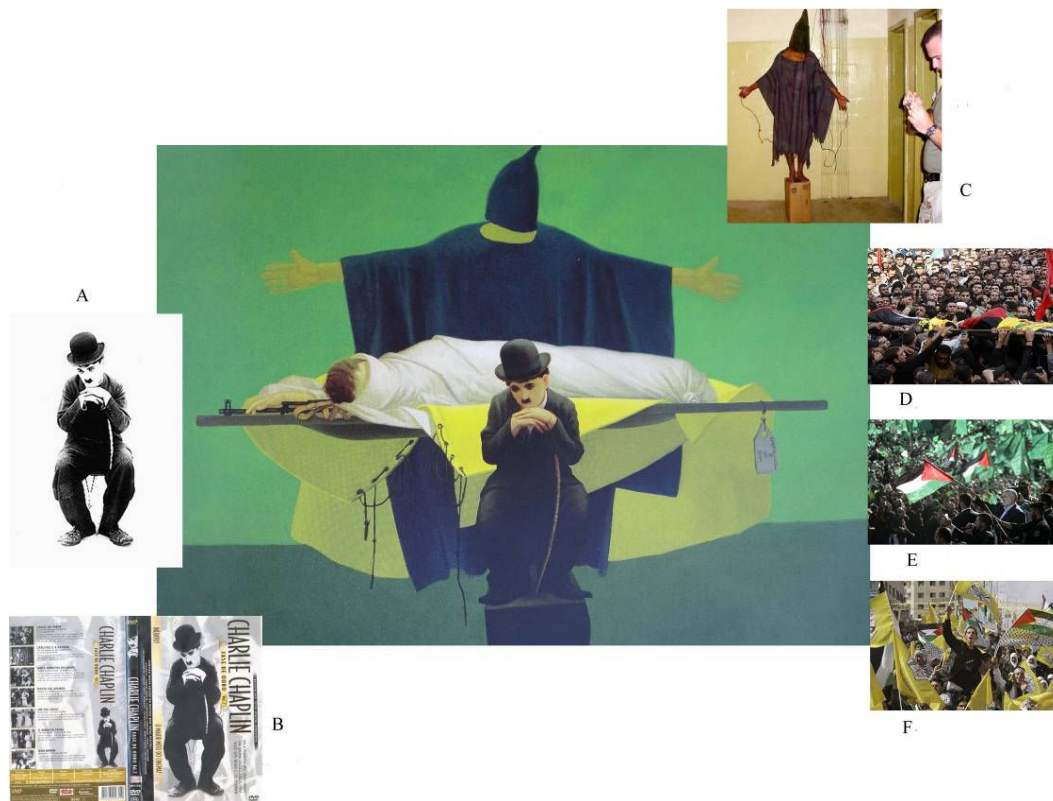


Fig. 29 – Imagem manipulada de PINHEIRO, Jorge – **O Jogo da Macaca II**. (2004) Pintura : óleo s/tela, 140 x 180 cm. Ass./Dat., Coleção Particular; **A** – [s. a.] **Charlie Chaplin in costume**. (1920) Corbis/Getty Images; **B** – [s. a.] **A Quimera do Ouro**. (1925) Cinecartaz ; **C** – [s.a.] [s.n. (Prisioneiro de Abu Ghraib)] (2004) The National Security Archive; **D** – [s.a.] [s.n.] (Funeral na Cisjordânia)] Fotojornalismo; **E** – [s.a.] [s.n.] (Manifestação do Hamas) (2004) Fotojornalismo; **F** – [s.a.] [s.n.] (Manifestação da Fatah) (2004) Fotojornalismo.

Mascarada, a obra do autor no presente século tem de ser entendida como representação de significados, cuja interpretação passou a depender mais da compreensão dos códigos simbólicos e convenções culturais que circulam, nos contextos da origem da obra, do que das aproximações formalistas. A imagem cultural com a sua quota de verdade denuncia um Ocidente que se considera com legitimidade para estabelecer os padrões morais, políticos e intelectuais para o resto do mundo.



Fig. 30 – Imagem manipulada de PINHEIRO, Jorge – **O Jogo da Macaca III**. (2004) Pintura : óleo s/tela, 140 x 220 cm (diptico). Ass./Dat. Coleção particular; **A** – CHAPLIN, Charlie – **O garoto de Charlot. (frame)** (1921) [Filme]; **B** – [s.a.] –[s.n.] **O Garoto de Charlot** (1921) Cinecartaz; **C** – CAPA, Robert – **Morte de Soldado Miliciano**. (1936) Prova fotográfica; **D** – GOYA – **O 3 de Maio**. (1814) Pintura : óleo s/tela, 268 x 347 cm. Madrid : Museu do Prado; **E** – CORBIS SYGMA – [s.n.] (1988) Prova fotográfica.

O discurso humanizado construído em palco e com cenário visível de **O Jogo da Macaca III** (2004) [Pintura] (figura 30) revela-nos como o jogo da representação e do discurso estético espream em simultâneo dos bastidores, por trás do palco. O palco da guerra é o palco do teatro, a tela do cinema é o ecrã da representação e da obra de pintura.

Também o garoto que acompanha o Charlot em **O Jogo da Macaca III** (2004) [Pintura] é a sua miniatura, um duplo e é nesta condição que Jorge Pinheiro adota os dois ícones do cinema da sociedade ocidental e da arte. Os representantes da tela do cinema são chamados à representação, para serem atores e reatores, observadores dos vários tipos de representação. A pintura é construída como signo indiciado.

Desde a sua publicação, na revista LIFE que foram reconhecidas afinidades simbólicas e representativas, da fotografia da morte do soldado miliciano da Guerra Civil Espanhola com a obra de Goya **O 3 de Maio** (1814) [Pintura] (figura 31E).

A fotografia de Capa comporta a figura simbólica da cena dramática pintada por Goya e o seu sucesso como imagem, advém antes de mais, da referência pictórica. Jorge Pinheiro vai buscar a referência da fotografia enfatizada de pintura, para representar cenários de guerra. A carga semântica que o recorte possui, ligado à guerra e pintura preexistentes, é articulada num novo discurso redirecionado a ambas.

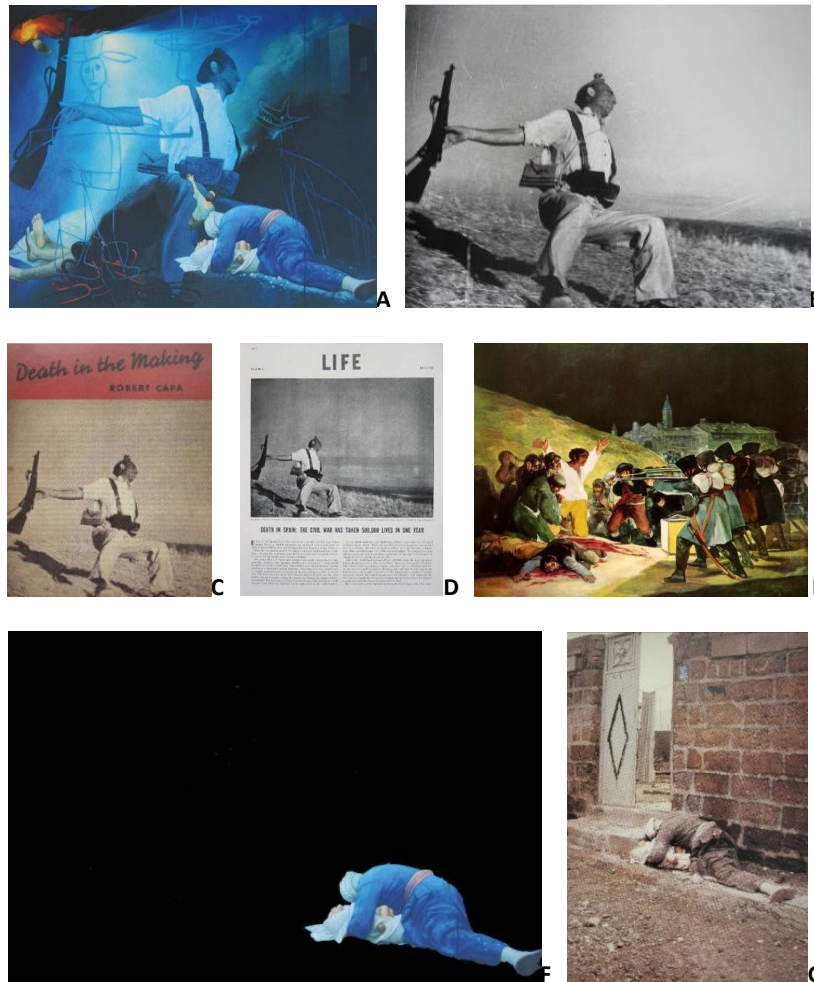


Fig. 31 A – PINHEIRO, Jorge – **O Jogo da Macaca III**. (2004) Pintura (Fragmento); B – CAPA, Robert – **Morte de Soldado Miliciano**. (1936) Fotografia : prova em gelatina de sais de prata, 18,1 x 23,8 cm. Nova Iorque : Museu de Arte Moderna; C – CAPA, Robert – **Death in the Making**. (1938) Fotografia : 28,6 x 22,2 cm; D – Life, (jul. 1937); E – GOYA – **O 3 de Maio**. (1814) Pintura : óleo s/tela, 268 x 347 cm. Madrid : Museu do Prado; F – PINHEIRO, Jorge – **O Jogo da Macaca III**. (2004) Pintura (Fragmento); G – CORBIS SYGMA – [s.n.] (1988) Prova fotográfica.

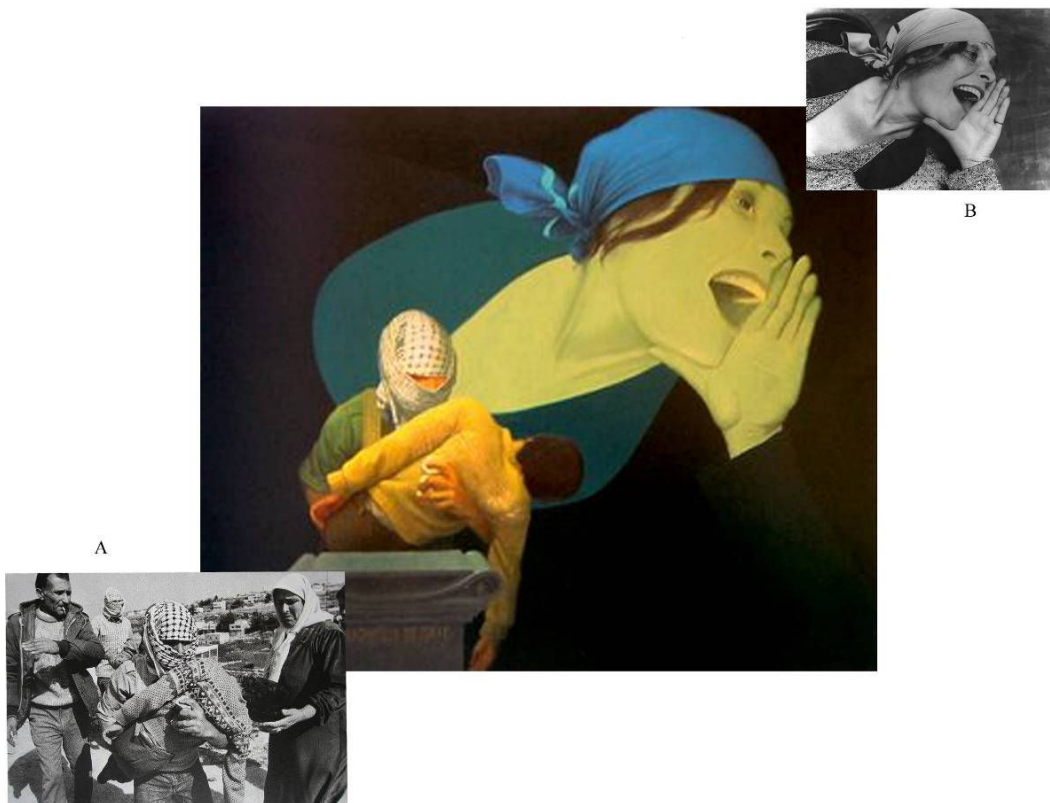


Fig. 32 – Imagem manipulada de PINHEIRO, Jorge – **O Sacrifício de Isaac**. (2002) Pintura : óleo s/tela, 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular; **A** – STODDART, Tom – [s.n.] (1987) Fotografia. Londres : IPG; **B** – RODCHENKO, Aleksandr – **Lily Brick**. (1924) Cartaz. Nova Iorque : Museu de Arte Moderna.

Com o recorte fotográfico de Lily Brick (figura 32B) que deu origem a um muito divulgado cartaz publicitário nos anos 20 e uma imagem apropriada do fotojornalismo, dos anos 80, Jorge Pinheiro constrói **O Sacrifício de Isaac** (2002) [Pintura] (figura 32 A e B). Lily Brick foi das mulheres mais famosas e influentes da cultura russa nas três primeiras décadas do século XX. Promovendo uma campanha publicitária, a mulher celebrada no Cartaz de Rodchenko, está a gritar/chamar LIVROS, sensibilizando a população para a alfabetização e encorajando o espectador a expandir o seu horizonte, através da leitura.

Rodchenko tornar-se-ia num dos expoentes da vanguarda soviética dos anos 30. Sobretudo a fotomontagem, mas também os grandes planos e a perspetiva da imagem em profundidade com o fim de obter imagens inovadoras, contribuíram para a difusão do Construtivismo e elevaram-no a ícone, uma das figuras mais importantes, no panorama das vanguardas artísticas. Trabalhou muito na propaganda, através de cartazes publicitários, alguns deles, para divulgação dos filmes do cineasta russo Eisenstein.

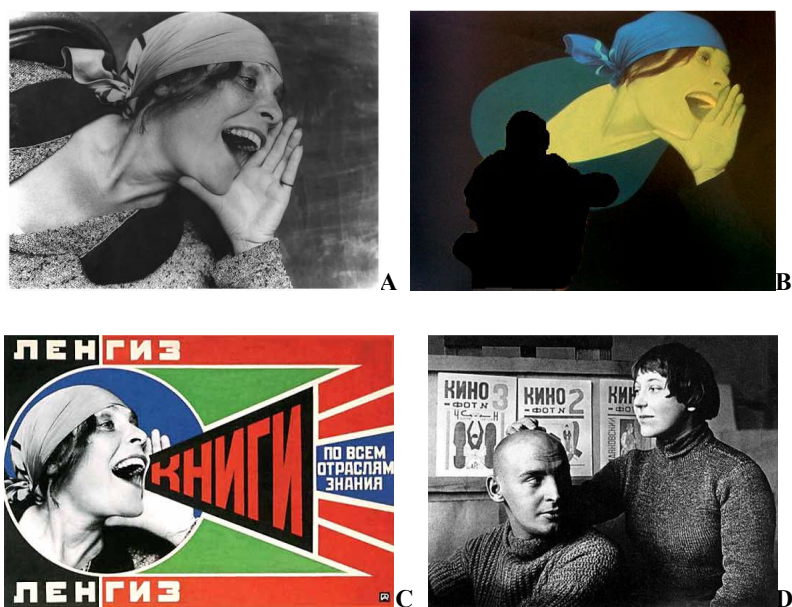


Fig. 33 **A** – RODCHENKO, Aleksandr – **Lily Brick**. (1924) Fotografia; **B** – PINHEIRO, Jorge – **O Sacrifício de Isaac**. (2002) Pintura (fragmento); **C** – RODCHENKO, Varvara – [s.n.] (1965) Maquete publicitária, 68 x 86 cm, cópia sobre o original de 1925 de Rodchenko; **D** – KAUFMAN, Mikhail – **Aleksandr Rodchenko**. (1922) Fotografia : prova original em gelatina de sais de prata, 13,1 x 8,6 cm. Moscovo : Coleção RGALI.

A obra **O Sacrifício de Isaac** (2002) [Pintura] (figura 32) é feita com fotomontagem, desde o fundo com a fotografia que serviu de base do cartaz de Rodchenko (figura 32B e 33A), ao primeiro plano com a imagem do fotojornalismo (figura 32A). Toda a composição é representada com duplos que simulam um discurso humanizado e encobrem o discurso estético que se centra na forma de representação. O grito do apelo, na chamada do feminino, presente no recorte do cartaz de Rodchenko, mantém-se apropriado na obra de Jorge Pinheiro, há na pintura uma voz que grita, a pintura chama a si.

Em dezembro, de 1987 a investida palestina contra a ocupação israelita nos territórios da Faixa de Gaza e Cisjordânia, ficou conhecida como a primeira Intifada e custou muitas vítimas, perante a impotência das autoridades israelitas, em chegarem a acordo com o chefe da autoridade palestina da OLP, Yasser Arafat. A luta desigual, de jovens palestinos arremessando pedras contra tanques israelitas, pelo direito à autodeterminação do seu território, recebeu a simpatia do Ocidente. A prova fotográfica de Tom Stoddart, vinda do fotojornalismo (figura 32A e 34A) é apropriada por Jorge Pinheiro, para construir um discurso pictórico composto. Os discursos politizado e

pedagógico em forma de chamada de atenção, para a identidade de um povo e para o seu direito à autodeterminação, reiteram apelos.



Fig. 34 A – STODDART, Tom – [s.n.] (1987) Fotografia. Londres : IPG; **B** – PINHEIRO, Jorge – **O Sacrifício de Isaac**. (2002) Pintura (fragmento).

O título dado à obra **O Sacrifício de Isaac** (2002) [Pintura] foi tirado do tema religioso largamente tratado na História da Pintura Ocidental. O autor representa pelo título, pela citação, um jogo entre política e religião, numa região geográfica assinalada pelo símbolo da sua identidade, o lenço simbólico.

Os dois grandes momentos representativos da obra de Jorge Pinheiro são o passado retrospectivo e (o futuro) prospetivo. O espectador é conduzido no presente da sua leitura, a seguir a linearidade representativa e a antecipar a seguinte que é já passado. São dois grandes momentos que não pertencem ao mesmo Tempo. O tempo da subjetividade é objeto de investigação, constitui-se de perspetivas e estabelece um tempo novo. Dá-se um novo acontecimento na ordem da história que se inscreve na História sem a reduzir e sem se reduzir. A plasticidade transporta a energia diferencial que transforma a temporalidade assim como a sua condição de possibilidade. A substância-sujeito encerra em si dois momentos em êxtase, o conceito grego e moderno de temporalidade.

O futuro de um passado difere sempre de um passado qualquer. Não pode ser um passado mais passado porque vai para diante. Há uma deslocação, um movimento que o projeta, mas este movimento é sempre positivo quando produtivo. É um movimento introspetivo e funciona como exteriorizações que se produzem em vista de si próprio (substância-sujeito). A pintura figurativa de Jorge Pinheiro reúne numa mesma imagem as duas perspetivas temporais, grega e moderna, dois tempos que não procedem do desdobramento teleológico, mas sim, de um tempo representativo. É temporalidade

representativa. O tempo e o espaço são graus progressivos do desenvolvimento da substância-sujeito e vice-versa. O homem, o artista, longe de ser um sujeito pré-constituído, revela-se como lugares, onde a subjetividade se constitui de momentos plásticos, momentos formados, criando a sua própria temporalidade específica, o seu próprio acontecimento.

Dar forma de momentos é o mesmo que dizer que a obra cria a sua própria temporalidade, manifestando-se na História. Uma obra formada por cruzamentos temporais e espaços temporais, expondo a flexibilidade especulativa dos momentos formados, que não são exclusivos da obsessão ou do luto, mas da plasticidade do sujeito – substância e vice-versa. Descobre-se a perspectiva de um pensamento, quando se dá um acontecimento, dado novo de sentido, através de um exercício – a plasticidade. É o sujeito a diferir de si mesmo, cronologicamente e logicamente. A obra encerra uma temporalidade retrospectiva e prospectiva, o mesmo é dizer especulativa.

A singularidade do sujeito/autor possibilita a formação do seu próprio esquema formal que dá origem a uma passagem, um movimento/deslocação/futuro e a obra torna-se realidade exterior, mas esta exteriorização resulta de um esquema, um veículo, é ainda a ruína a projetar-se para diante, um reunir de espólios visados e entrelaçados e que nesta nova condição/forma reunidos subsistem transformados e se estruturam uns dependentes dos outros, produzindo momentos de subjetividade, olhares abertos sobre a cruzada dos tempos, sobre a História, histórias *après L'Histoire*, é obra feita de obras, é temporalidade representativa. Longe de serem identidades pré-constituídas, as citações revelam-se como lugares em que a subjetividade se constitui por instâncias plásticas, formando momentos sucessivos, simultâneos, em que singulares se desdobram e se tornam múltiplos, criando a sua temporalidade representativa e narrativa.

A citação dos duplos figurativos é ambivalente porque além de servir como estímulo e eco, para a compreensão da tradição, é o elo entre o presente e o passado e evidencia em simultâneo, como o artista se posiciona em relação à sociedade e ao seu ofício com passado histórico. A relação entre o sujeito e o objeto histórico/cultural, através do mecanismo da repetição, funciona como uma dobradiça, entre a progressão e a repetição, entre a diferença e a identidade. Questionando a ideia de originalidade da obra de arte, através dos duplos, a citação é também o romper com a tradição, o primeiro passo rumo à montagem surrealista. A ambiguidade, descoberta no sentido da palavra citação, estende-se à citação pictórica, denuncia uma ausência nela própria e acusa uma presença, traz em si um resíduo que também pode ser expoente. Esse vestígio

é tanto o sinal do lugar do desaparecimento do acontecimento como o testemunho da sua sobrevivência. O vestígio sinaliza tanto a perda do objeto como possibilita a sua existência. É em suma uma qualidade representativa e concetual que permite trazer o ido à existência, celebrando-o, comemorando-o e presentificando-o.

Na era do mercantilismo do saber, a que não escapa o mercado da arte, o narcisismo do artista é um comportamento verificável, a nível mundial. Com humor e com duplos, Jorge Pinheiro constrói na pintura um discurso ambivalente, partindo dos focos semânticos para os tão desejados ecos estéticos. O efeito de causalidade é visível e legível nos conceitos de originalidade e identidade da obra, autor e autoria.

A passagem do facto histórico (fotográfico e documental) pela subjetividade do sujeito produz uma reflexão e a obra surge como produto do pensamento, uma exterioridade que não é uma ultrapassagem, mas um desdobramento, processo no qual o espírito se constitui como segunda natureza. O desdobramento reflexivo pode então, ser um determinado momento, um reflexo, e antes de mais e sempre, uma forma de identidade. A dualidade do espírito reflexivo, esta segunda natureza, encerra em si e naquilo que nos é dado a ver, a individualidade plástica do sujeito, uma conformidade da singularidade face ao universal, um ponto de vista que não tem de lhe ser subordinado nem conforme, apenas referente.

A representação, com efeito, separa os momentos especulativos ao justapô-los uns com os outros. Funcionando como esferas, estes momentos solidificam os elementos que formam o todo do conceito e em simultâneo, confere-lhes uma existência autónoma. Neste ato de separar, a forma dissocia-se do conteúdo, e os momentos diferenciados do conceito dissociam-se para formar esferas particulares, nas quais, o conteúdo absoluto se expõe/manifesta.

Porque a consciência tem ainda, um objeto, um desejo ou uma nostalgia, o motivo temporal (movimento de transcendência), ligação a um não presente/futuro ou passado, alienado, é na verdade, um motivo metaforicamente espacial (o longe/distante), o não próximo, o não próprio. Podemos considerar que a representação de Jorge Pinheiro neste período, muito mais do que um processo figurativo, é um ato de dar forma ao conteúdo especulativo, uma aparição de um novo olhar ontológico do tempo. O conceito de alienação, pertence seguramente à época moderna e a temporalidade que o acompanha é aquela do sujeito fenomenal acabado/finito. O que caracteriza o conceito moderno de subjetividade é a relação que o sujeito estabelece consigo, o seu modo de estar no mundo, através da mediação do seu outro.

O sujeito forma o seu tempo. Dá à sua subjetividade uma forma temporal e recebe-a de volta como eco doloroso e prolongado da sua *kenosis*. A sua representação é a realidade efetiva da sua personalidade. A imaginação gera uma ideia verdadeiramente especulativa. A relação da consciência ao conteúdo especulativo revela-se na representação. É neste momento que o conteúdo especulativo pode sobrevir da serenidade suprema e na liberdade da sua forma. O olhar retrospectivo é prospetivo e, depois do julgamento, torna-se projetivo. É o olhar sobre o olhar, olhar atrás, para julgar, reformar o antes e o depois e expô-los a outros olhares. A primazia e a necessidade da cisão explicam que o momento do julgamento aparece como origem e comanda todo o processo criativo. Por causa da temática, o mestre começa a ocupar um lugar isolado, no contexto da arte figurativa.⁶⁰

Julgamento – figuração, representação e pensamento concetual – é a condição *pósmoderna* da obra figurativa de Jorge Pinheiro, conferindo uma forma sensível ao conteúdo. O objetivo da representação é elevar o conteúdo sensível da simples intuição à memória, arrastando o objeto afetado. A representação ao dar forma temporal ao conteúdo especulativo torna possível a apreensão sobre a forma de momentos críticos. O conhecimento, gerado deste modo, passa por um reconhecimento do conteúdo e da sua forma originária, mas passa também, por uma libertação da unilateralidade das formas e elevação destas até à forma absoluta. Chegadas aqui, as formas determinam-se a serem elas próprias o conteúdo e permanecem idênticas às primeiras, sendo estas últimas, um conhecimento ou necessidade de si per si.

O problema coloca-se então em compreender esta sensibilidade concetual, esta plasticidade formal que associa irredutivelmente o conceito à sua tradução sensível, ao seu material e ao seu tempo. Uma tal metamorfose não se pode revelar senão no momento em que o pensamento forma um olhar retrospectivo sobre o seu próprio conhecimento, o mesmo é dizer, reflete sobre a sua sistematização. Que forma toma então o objeto no processo da autodeterminação? Como aparece então a substância-sujeito que lhe está associada e o sujeito do Sistema que produz o acontecimento?

Questionando a possibilidade de uma outra origem, de um outro destino, que não aqueles que aconteceram efetivamente. O tempo que é destacado no momento do facto efetivo, histórico, torna-se agora tempo esvaziado que a consciência coloca perante si e

⁶⁰ “A minha pintura actual, que muitos podem considerar «careta», é assumidamente uma arte antes do século XIX. Quero reaprender a pintar, o meu futuro é regressar a quem sabia.” NUNES, Maria Leonor – **Toda a pintura do mundo**. *JL. Op. cit.*

que pelo desdobramento, possibilita um tempo de reequacionar, julgar e pensar, podendo, até pela alienação, ser um outro, efetivo, como possibilidade concretizável. O facto histórico e o facto esquecido ou o facto que a história esqueceu, o excluído, o outro, questão que é na realidade, a da origem, a de outra origem, aquela que não vem de fora, mas emerge de dentro, de Si, do mesmo.

A plasticidade do sentido é inseparável da plasticidade da leitura/interpretação que dá forma ao enunciado à medida que o apreende. A passagem do predicativo ao especulativo, determina uma nova modalidade, é em certa medida, uma liberdade da responsabilidade interpretativa dos factos históricos. A passagem da forma predicativa a uma outra, a especulativa, não requer mudança aparente da primeira, a verdadeira metamorfose subjaz na primeira, sendo a mesma forma, pode ser apreendida com outro sentido. Ao contrário da metamorfose na obra de Kafka⁶¹, em que o drama do indivíduo transformado em inseto, reside no facto de continuar a pensar como humano, apesar de ninguém o conseguir reconhecer como tal, e por conseguinte, a metamorfose não é total; na persistência das formas, e pela plasticidade que elas encerram, a apreensão do sentido pode ser transformada. É assim uma outra metamorfose, aquela em que a forma persiste, arrancada à sua forma histórica, para a representação, é assim a representação recorrente de Salazar, em Jorge Pinheiro, mesmo passados 40 anos sobre a morte do ditador ou a fase figurativa dos anos 90, mascarada de estilismo ou ainda, as citações mediáticas da primeira década do séc. XXI. São formas de liberdade, formas especulativas e narrativas e quase sempre interventivas.

A passagem/transformação da forma predicativa em especulativa depende somente, da forma como é enunciada/colocada/questionada, o mesmo é dizer que a mudança subjaz a forma, está ligada a ela desde o início, é a questão que é colocada, como é colocada que determina uma nova leitura, novo caminho, novas respostas, uma expansão, transformação e possibilidades de novas realidades.

A afinidade do sujeito e do predicado é fundamental para que surja o julgamento, para a transformação da forma predicativa em especulativa, é a consciência do sujeito, a identidade do Eu e do múltiplo, o seu modo de ser e fazer, e são sempre possibilidades originárias. Colocada perante si (sujeito), a forma predicativa é esvaziada do seu sentido presente, que é o do esquecimento, é levada por retorno a formular novos enunciados.

⁶¹ KAFKA, Franz – **La Métamorphose et autres récits**. Folio. Saint-Amand : Gallimard, 1989.



Fig. 35 A – PINHEIRO, Jorge – **Stabat Mater**. (2006) Pintura : óleo s/ tela, 162 x 130 cm. Coleção Galeria Palmira Suso; **B** – RODCHENKO, Aleksandr – **O Couraçado Potemkin**. (1925) Fotografia : prova fotográfica em gelatina de sais de prata.

O retorno sobre si e sobre o conteúdo apresentado é o primeiro passo da transformação, pois só apresentado, revela o enunciado. Esta revelação preside à sua própria enunciação, ao seu momento temporal e a todos os outros momentos, a partirem dele e do sujeito, a novas enunciações, novas proposições/composições/apresentações. É a obra de arte *d'après*. É como um texto escrito que só pode ser especulativo, depois de reescrito. Quebra-se o sentido unilateral e passivo, torna-se múltiplo, plural, há um abandono da forma enunciada, mas não da forma originária.

Feita de ecos e apelos, **Stabat Mater** (2006) [Pintura] (figura 35A) é uma obra de Jorge Pinheiro que nos remete para Eisenstein o cineasta visionário e um dos mais vanguardistas realizadores, da História do Cinema. Redefiniu muitas das convenções de fazer cinema, especialmente na sala de montagem, onde foi um verdadeiro inovador e Rodchenko foi seu colaborador (figuras 36 A, B e C).

A prova fotográfica de **O Couraçado Potemkin** (1925) [Filme] (figura 35B) produzida por Rodchenko divulga uma das obras mais propagandistas do regime comunista soviético, realizada por Eisenstein. Eisenstein foi um dos rostos mais visíveis das teorias soviéticas da montagem e defendia que o impacto de um filme estava, não no desenrolar das imagens, mas na sua justaposição como forma de manipular os espectadores.

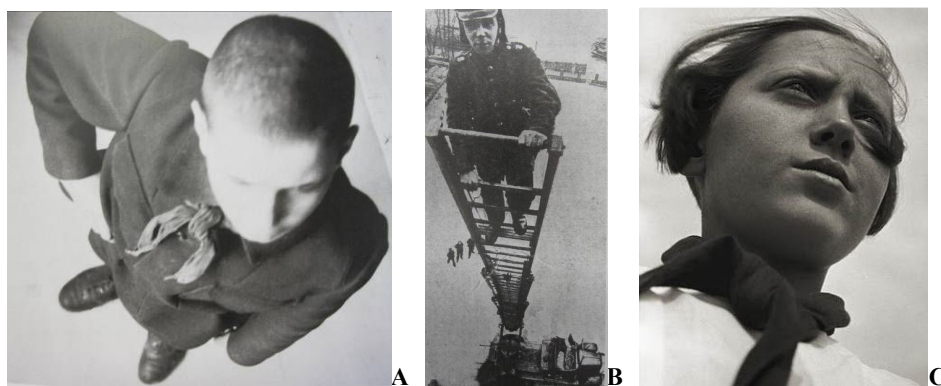


Fig. 36 A – RODCHENKO, Aleksandr – **Pioner**. (1928) Fotografia : prova fotográfica em gelatina de sais de prata, 12,4 x 12,7 cm; **B** – RODCHENKO, Aleksandr – [s.n.] (1928) Fotografia : Kölnische Illustrierte Zeitung sobre ilustração de Rodchenko – Novyi Lef nº 9 (1928) p. 30. New York : The Judith Rothschild Foundation.; **C** – RODCHENKO, Aleksandr – **Pionerka**. (1930) Fotografia : prova fotográfica em gelatina de sais de prata, 49,6 x 37 cm.

A obra **Stabat Mater** (2006) [Pintura] (figura 35A) representa os efeitos colaterais, de mais um conflito político, a invasão do Iraque pelas tropas americanas. A fotomontagem é representada recorrendo outra vez à fotografia de Rodchenko, mas agora, a citação reporta-se a **O Couraçado Potemkin** (1925) [Filme] do realizador Eisenstein. A figura feminina é tratada, pelo processo que Rodchenko dava às suas fotografias, as perspetivas abruptas de cima para baixo e viceversa. Mais uma vez, os duplos produzem estímulos em forma de ecos aos nomes, às obras, aos autores.

O título da obra **Stabat Mater** (2006) [Pintura] corresponde às duas primeiras palavras do Hino Mariano, a partir de um poema medieval que descreve a dor da Virgem Maria, ao perder o seu único filho, Jesus Cristo. A representação da mãe e do soldado americano morto, no conflito do Iraque, explícito na fotografia de retrato que a figura feminina carrega com o lençol branco, a servir de mortalha ao cadáver do filho e destroçada pela dor, é ela própria a representação do destroço, e vem lembrar que a perda de um filho é igual para qualquer mãe, em qualquer parte do mundo. A composição pictórica, em forma de prece, é concebida em plano central. Justapostas, as ruínas humanas escondem/descobrem as pictóricas.

O resultado estético da Composição Artística, na História da Arte Ocidental, influenciou diretamente o processo de composição de imagens na Fotografia, Cinema e outros meios Audiovisuais. Os elementos estruturais conhecidos e utilizados ao longo dos séculos, pelos grandes mestres da pintura, surgem nas imagens mediáticas que chegam ao grande público, atraindo e influenciando o observador.

No plano artístico, o cinema é o *médium* que pela sua natureza pode acomodar mais facilmente a simultaneidade de pontos de vista e igualmente, demonstrar mais claramente a indivisibilidade dos acontecimentos⁶² e Jorge Pinheiro faz uso deste conhecimento e reconhecimento para ideologia.

O movimento da forma é um movimento plástico que exige igualmente do espectador um acolhimento e uma compreensão plásticos. Perante a mesma forma, só o espectador formado estará recetivo aos diálogos modernos, à supressão da forma, aos acidentes e aos novos predicados, só ele, em última instância, poderá renunciar ao estabelecido e transformar o conteúdo histórico, numa nova apreensão interpretativa. Será o espectador iniciático moderno, também ele, a formar juízos, a julgar, a informar e especular sobre referentes.

⁶² BERGER, John – **Fama y soledad de Picasso**. *Op. cit.*, p. 94.

3. *Historicidade/Temporalidade*

Nietzsche melhor do que qualquer outro autor, soube captar o historicismo do seu tempo e assim, poder ser um visionário. O futuro, segundo Nietzsche, não deve ser pensado como uma linha dotada de sentido e de continuidade, nem como uma superfície nem mesmo como um objeto isolado e imóvel.⁶³ A multiplicidade e o movimento, bem como a metamorfose constituem-se como fluxos retrospectivos e prospetivos, retornos implausíveis e intempestivos, futuros passados e passados futuros. A História torna-se para este autor uma questão vital. O jogo da memória e do esquecido estabelece-se quando este aviva aquilo que a História conserva e dissipa o restante, deixado no anonimato. São muitos, os esquecidos da História. O esquecido é o eterno imperfeito, deixado no anonimato. Mas não é possível viver sem esquecer. O homem encontra a sua humanidade quando o reflexo luminoso da História lhe aparece, quando a força do passado é utilizada em benefício da vida, mesmo assim, o elemento não histórico é igualmente necessário à possibilidade de movimento do corpo, ao começar a ser.

Poder ser é então, movimento e quantos artistas fazem dele o seu objeto, a sua matéria, o seu tema e método. Jorge Pinheiro é exímio nesta fórmula e adota-a por inteiro durante duas décadas.

Aby Warburg acreditou sempre no estatuto das fórmulas antigas, continuamente reapropriadas, metamorfoseadas, no curso da sua existência. Ainda que mutantes, elas aí estão como forças ativas e reativas, formas de sobrevivência, de renascimento.

A força assim perspectivada tem ligação aos conceitos históricos, já utilizados por Burckhardt.⁶⁴ Caracteriza-se em Nietzsche e desde cedo em Warburg, por uma temporalidade dúplice, a conjunção de dois ritmos heterogêneos. A força é capaz de

⁶³ NIETZSCHE, F. – *Humain, trop humain : Un livre pour esprits libres*. [1878]. Éd. G. Colli et M. Montinari, trad. R. Rovini revue par M. B. de Launay. In **Oeuvres philosophiques complètes**. III-1, Paris : Gallimard, 1988, pp. 30-31.

⁶⁴ No original, *Kraft*, *Macht*, *Potenz* – os termos são sinónimos de força.

sobrevivência, dirigindo-se à memória: “Possivelmente o homem não pode esquecer nada, escreve Nietzsche na época da **Die zweite unzeitgemässe Betrachtung** (1874) [Livro]. Todas as formas que foram produzidas uma vez [...] repetem-se doravante, a cada vez. Uma mesma atividade nervosa produz de novo a mesma imagem.”⁶⁵

Pensar a memória e a sensação como material, o material das coisas, foi uma hipótese formulada por Nietzsche. Assim sendo, a questão seguinte que se coloca na obra figurativa de Jorge Pinheiro, é qual a natureza deste material? A resposta terá obrigatoriamente de ser, um material plástico, capaz de todas as metamorfoses. A sobrevivência reporta-nos à indestrutibilidade dos traços, à metamorfose relativa, às suas transformações perpétuas, dirigida ao esquecido (mas na condição de o pensar esquecido vital, a partir da memória, de si mesmo).

Para determinar o limite a partir do qual o passado deve ser esquecido se não se quer que ele enterre o presente, será necessário saber precisamente qual é a força plástica do indivíduo, do povo, da civilização em questão. Falamos da força que permite a cada um de nós desenvolver de forma original e independente, de transformar e de assimilar as coisas passadas ou estranhas, de sarar as suas feridas, de reparar as suas perdas, de reconstituir nos seus próprios fundos, as formas despedaçadas ou quebradas. Trata-se então de uma força plástica que acolhe uma ferida e faz da cicatriz participante ativa no desenvolvimento do organismo. Trata-se de acolher uma forma quebrada / despedaçada / estilhaçada e de fazer o seu efeito traumático participar no desenvolvimento das formas contíguas / próximas.

A interpretação orgânica da plasticidade não tem nada de contraditório, como se pode ver com a interpretação estética. A citação em Jorge Pinheiro reúne o corpo e o estilo numa mesma questão temporal.

Gilles Deleuze evidenciou um outro aspeto desta força plástica. Trata-se de saber que forma de saber, uma tal força requer. Se esta força é a vontade de poder, se reconcilia o empirismo com os princípios, e, se ela constitui um empirismo superior, é porque é um princípio essencialmente plástico condicionado que se metamorfoseia e se determina em cada caso com aquilo que o princípio determina, não sendo nunca superior às determinações em que operam as relações de força, plásticas e metamórficas:

⁶⁵ DELEUZE, Gilles – **Nietzsche et la philosophie**. Paris : PUF, 1962. p. 81.

A repetição no eterno retorno exclui por sua vez, o futuro igual ou o futuro semelhante do conceito, e a condição, por defeito, de um tal futuro. Ela diz respeito ao contrário dos sistemas excessivos que ligam o diferente ao diferente, o múltiplo ao múltiplo, o fortuito ao fortuito.⁶⁶

Sobrevivência e metamorfose acabarão por caracterizar o eterno retorno em Jorge Pinheiro, no qual a repetição só se dá, pelo seu próprio excesso e a forma pela sua irremediável tendência para o informe. A plasticidade do material citado impõe uma relação inédita do universal ao singular, uma relação, em que o universal se deforma sob cada pressão ou impulso do objeto local. Nietzsche apontou esta característica como desclassificação do universal (Bataille mais tarde, não hesitou em qualificar esta operação com o termo de informe).⁶⁷ Mas, foi Warburg quem primeiro soube colocar em prática esta forma de empirismo superior. Será uma forma de bizarria, uma escolha epistemológica fundamentada, aquela que consegue transformar e remodelar a inteligência histórica das imagens – impressão / gravação – sob a pressão de uma singularidade fecunda. O passado histórico registado em imagens transforma-se em material memória futuro – uma porta memória. Destes materiais imagens, podemos afirmar duas coisas: que são plásticos, pela sua capacidade de sobrevivência, o mesmo é dizer, pela sua ligação ao tempo dos fantasmas e são igualmente plásticos pela sua capacidade de metamorfose, ou seja, pela sua relação ao tempo dos corpos.

Como exemplo, lembremos ainda, Warburg. Como apreendeu este autor, desde o início, a Antiguidade Clássica, esse tempo de um mundo desaparecido, mas destinado a sobreviver e mais tarde, regressar em Itália? Como uma luta de forças plásticas antagónicas – o apolíneo e o dionisíaco – onde domina o perigoso lado animal, como no **Combate dos Centauros** (c. 420 a.C. – 400 d.C.) [Escultura – baixo-relevo] do friso grego, estudado por Warburg aos vinte e dois anos ou no grupo escultórico do **Laocoonte** (27 a.C. – 68 d.C.) [Escultura] paradigma estético e central que o fascinou a vida inteira, em que a animalidade assume todo o seu poder reptiliano e metamórfico, absorvendo e fundindo-se com a forma humana. Como é que Warburg abordou a sobrevivência da Antiguidade? Como devir incansavelmente em mudança. Deixando-se cativar pelo motivo da feminilidade em movimento.

⁶⁶ DELEUZE, Gilles – **Diferença e Repetição**. *Op. cit.*, p. 100.

⁶⁷ Sobre as relações do informe e da plasticidade em Bataille (*écrasement, métamorphose, va-et-vient, répercussion des formes*), ver DIDI-HUBERMANN, G. – **La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille**. Paris : Macula, 1995. pp. 167-200.

Warburg revela-nos que o tema da Ninfa (1900) é então o objeto central do seu estudo. A Ninfa é uma figura plástica que, insensível à multiplicidade das suas identificações iconográficas – Vénus ou Pomona, Ninfa ou Vitória, Hera ou Aura, serva ou bacante, Judite ou Salomé – atravessa os quadros da Renascença com a sua graça inimitável. Esta é uma maneira de dizer que a plasticidade será uma característica essencial da imagem-tempo.⁶⁸ O próprio tempo seria pensado por Warburg como o vetor plástico da relação da sobrevivência e da metamorfose das imagens. Tudo o que acontece é consequência das forças e das tensões dialéticas e o tempo histórico também pode ser visto e analisado como um material semiplástico. **Tempus fugit** (2003) [Pintura] (figura 37) é uma obra de Jorge Pinheiro que espelha pela personagem representada com extraordinária semelhança com Fernando Pessoa, retratado por Almada Negreiros, uma personalidade feita de heterónimos como são os estádios de tempo na memória, traços de existência não sucessivos mas múltiplos. Como refere João Miguel Fernandes Jorge em relação a esta obra, em cada uma das figuras representadas, a pintura procura um recomeço (...) um fundamento da sua identidade.⁶⁹

Tanto a figura representada com chapéu e estola como a de Fernando Pessoa voltam a aparecer na composição de **O Banquete** (2008/2009) [Pintura] (figura 38). Jorge Pinheiro representa personalidades históricas citando-as e cita-se a si próprio.

No entanto, o material plástico não dá apenas corpo àquilo que acolhe e absorve, ao que o impressiona e o transforma, dá igualmente conta da sutura das fraturas (onde não foi suficientemente plástico) como se de uma cicatriz se tratasse, e conta-nos como decorreu esse processo de cicatrização. Torna-se necessário conceber a plasticidade como o que permite à crise, segundo Burckhardt, à dor originária, segundo Nietzsche ou ao trauma, segundo Hegel, sobreviver e se metamorfosear, o mesmo é dizer, fazer retorno sobre o sintoma (processo plástico e não plástico) sem destruir o meio em que irrompeu.

Na obra figurativa de Jorge Pinheiro, a plasticidade não se faz sem fraturas no cerne da História. A citação, principal material da obra, será então, uma propriedade ou um estado da imagem-matéria, vive porque consciente da sua forma, é capturada na indecisão entre memória e esquecimento e assinala a passagem do tempo como traço mnemónico.

⁶⁸ Cf. DELEUZE Gilles – Cinéma 2 : L'image-temps. In MALABOU, Catherine – **Plasticité**. Madrid : 2000, Editions Léo Scheer, p. 68.

⁶⁹ JORGE, João Miguel Fernandes – **Jorge Pinheiro : Oferta esquecida**. *Op. cit.*

A figuração e representação feitas de citação aparecem enquanto elemento histórico como coisas existentes e representam o lugar da coisa, um lugar de aparição, de memória, de reflexão na obra. Sempre que aparece, existe e poderemos ter lugares do lugar até ao infinito. Sem ser a sua essência, o lugar representa o que existe da coisa. O lugar da coisa é onde a coisa aparece como coisa existente. A obra feita de citação continua a acontecer, vai ao encontro, dirige-se à memória, à reflexão, retorna, toma corpo, constituído no olhar.



Fig. 37 – PINHEIRO, Jorge – *Tempus fugit*. (2003) Pintura : óleo s/ tela, 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular.

Uma ideia não tem lugar, mas procura-o, na obra, o lugar fantasma e se um corpo tem um lugar, é porque diferentemente de uma ideia, ele comporta uma terceira dimensão, um volume, uma espessura, uma profundidade, um peso, uma densidade – uma forma de plasticidade. Mas, o que aparece do corpo (imagem) é na atualidade uma densidade / espessura / profundidade / opacidade. Neste sentido, estes são os termos que representam o lugar do corpo / imagem, o lugar onde o corpo-imagem aparece como ser que pode aparecer e desaparecer. Partindo desta interpretação do lugar, torna-se

necessário repensar a relação entre a ontologia como definição do que é, da existência e a fenomenologia como definição do que aparece, do fenómeno. Na tradição, de Parménides a Husserl, o que aparece é sempre o que é e está presente, colocado diante de nós e perante nós. A relação entre a aparição e o que é ou seja, entre a fenomenologia e a ontologia só pode ser determinada por um discurso metafísico. Um discurso que não pode confinar senão com a teoria da subjetividade, da consciência. É a consciência que representa o lugar onde se constitui a aparição.

Para repensar a metafísica, ou melhor a essência da metafísica como subjetividade, será preciso compreender a formação desta essência em função de uma nova concepção de lugar – densidade / espessura / profundidade / opacidade – lugar do corpo – que aparece do corpo que desaparece no corpo. A aparição não será então, simplesmente, a aparição do que é, de um ser presente, dado aos sentidos, à percepção, à consciência. A aparição constitui-se igualmente, em todos os corpos sensíveis, opacos, densos, em profundidade, por aquilo que desaparece do corpo no corpo. A cada instante, desde a sua criação / nascimento até à sua morte, o que desaparece no corpo, aparece como lugar do corpo. E pode ressurgir a cada instante. Este ressurgir, como o que vem à superfície do corpo, só pode vir da sua profundidade, densidade, opacidade, espessura, consoante o termo utilizado por vários autores. E na obra figurativa de Jorge Pinheiro, o corpo-imagem da figuração adquire uma profundidade, densidade, opacidade, espessura, representação histórica e história da representação para alcançar determinado valor, um lugar representativo.

O presente da imitação na obra figurativa do pintor faz reviver uma origem perdida e deste modo, restitui à origem uma presença ativa, atual. Isto só é possível porque o objeto de imitação não é um objeto, mas um ideal. Não estamos perante uma imagem como perante uma coisa, onde é possível traçar as fronteiras exatas. Uma imagem, cada imagem é o resultado de movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Estes movimentos atravessam a imagem de lado a lado, e cada um tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – vêm de longe, trespassam-na e partem para lá dela. Obrigam-nos a pensá-la com um momento energético ou dinâmico, específico na sua estrutura. O tempo da imagem não é um tempo cronológico, da história em geral. Trata-se sim, de um tempo complexo, expansivo, feito de momentos, cujo princípio metodológico é a inatualidade. Inatualidade, no sentido do que faz sentido numa cultura. Um sintoma do impensado, do anacrónico dessa cultura. Estamos perante um tempo fantasma das sobrevivências.

Vemos assim que o tempo não aprisiona a imagem. Uma primeira maneira de deslocar a imagem, é fazê-la diferir. A diferença é sempre comparativa. Não há diferença sem repetição. O sintoma é um traço de exceção, uma deslocação. A tenacidade das sobrevivências, a sua força, surge do inconsciente das formas.

Antes de Warburg e Freud, Tylor reivindicou à sua maneira, o sintoma – absurdo, lapso, doença, loucura – como vias de acesso privilegiadas ao tempo vertiginoso das sobrevivências.⁷⁰

A via do sintoma será a melhor maneira de escutar a voz dos fantasmas. As sobrevivências, segundo Tylor designavam uma realidade mascarada, qualquer coisa que persiste e testemunha de um estado desaparecido da sociedade, mas a sua persistência é acompanhada de uma modificação essencial – mudança de estatuto e alteração de significado (dizer que o arco e a flecha das guerras antigas sobreviveram como jogo de crianças) é pôr em evidência que o seu estatuto e significado mudaram completamente.

Warburg adota o termo *Nachleben*⁷¹, em relação à sobrevivência das imagens.⁷² A anamnese sintomática é distinta da generalização arquétipa. No momento em que Tylor investiga esta tipologia referencial, o vocábulo *survival* ainda não estava elaborado. Ainda que o debate sobre a evolução constituísse o seu horizonte epistemológico, a noção de sobrevivência só seria construída com alicerces na doutrina de Darwin e Spencer.⁷³ As sobrevivências não são senão sintomas portadores de desorientação temporal e sentido evolutivo enquanto testemunho de um estado mais originário e recalcado. No entanto, elas não acrescentam nada da evolução em si. Adquirem um valor de diagnóstico, mas sem prognóstico.

Para Warburg, *Nachleben* não tem um significado em si, é um sentido que complexifica o tempo histórico, reconhecendo no mundo da cultura temporalidades específicas não naturais (anacrônicas). A forma sobrevivente, no sentido warburguiano, não sobrevive triunfante à morte das suas concorrentes. Pelo contrário, ela sobrevive

⁷⁰ TYLOR, E. B. – **Primitive Culture : Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom.** Londres : Murray, 1871. p. 1-327 (trad. II, p. 1-466). [em linha]. [Consult. em 20 abr. 2018] Disponível em <WWW:URL:https://www.books.google.pt/books?hl=pt&id=RUMBAAAAQAAJ&oi=fnd&pg=PA1&q=tylor+primitive+culture+1871+pdf>.

⁷¹ No original, [sobrevivência, renascimento – trad. livre da autora]

⁷² DIDI-HUBERMAN, Georges – **L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg.** Les éditions de minuit, 2002, p. 63.

⁷³ TYLOR, E. B. – **Primitive Culture : Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom.** *Op. cit.*, II-VIII (trad. I, p. X-XI).

sintomaticamente e fantasmaticamente à sua própria morte: tendo desaparecido num determinado ponto da história, reaparece mais tarde, num momento não esperado, tendo por consequência, sobrevivido num limbo ainda não explicado, da memória coletiva. Warburg reconheceu a necessidade de expandir os modelos canônicos da história - narrativos, de continuidade temporal, de assunção objetiva, dirigindo-se pouco a pouco em direção a uma teoria da memória das formas – uma teoria feita de saltos e latências, de sobrevivências e de anacronismos, de vontades e de inconscientes – Aby Warburg construía uma rutura definitiva com as noções de progresso e de desenvolvimento históricos.

Sobre a mesa de trabalho do historiador e filósofo encontraram-se as duas noções tão diferentes ou nem tanto, de sobrevivência e renascimento. O termo *Renascimento* em alemão, não se aplica senão ao período histórico. Mas, persiste a impressão de que o contacto entre os dois termos é intencional e provocante e deste contacto, nenhum dos dois sai incólume: o *Renascimento*, como idade de ouro na História de Arte deveria perder qualquer coisa da sua pureza, da sua completude. Reciprocamente, a sobrevivência, como processo obscuro da evolução da forma/imagem, deveria perder qualquer coisa do seu toque primitivo/primeiro.

Burckhardt a propósito do conceito histórico do renascer descreveu um verdadeiro movimento dialético entre o tempo-fenda a que chamou a retoma do passado antigo e o tempo-redemoinho dos resíduos-vitais que continuam, permanecendo latentes no âmago da longa interrupção que os mantém desaparecidos. A Antiguidade não é um puro objeto do tempo que retorna sempre que é convocado; é um grande movimento de terrenos, uma vibração surda, uma deslocação diferencial que atravessa todas as camadas históricas e todos os níveis culturais.⁷⁴

Burckhardt espanta os mais fervorosos devotos da estética renascentista ao afirmar que a *Renascença* não criou nenhum estilo orgânico próprio. Com esta proposição pretendia demonstrar que o *Renascimento* é um estilo impuro dentro dos estilos artísticos, assim como a temporalidade complexa das idas e vindas entre presente vivo e Antiguidade rememorada.

Mas porquê o *Renascimento*? Porque foi neste contexto em particular que tudo começou ou melhor dizendo, recomeçou. O *Renascimento* italiano foi onde a História

⁷⁴ BURCKHARDT, J. – *Die Kultur der Renaissance in Italien : Ein Versuch*. Leipzig : Seeman, 1860. Trad. R. Klein (1958). *La Civilisation de la Renaissance en Italie*. Paris : Le Livre de Poche, 1996. pp. 11-169.

de Arte recomeçou, em termos de conhecimento. Warburg e Wölfflin, antes de Panofsky teriam reinventado a disciplina da História de Arte regressando às condições humanísticas, o mesmo é dizer, renascidas, da ordem do discurso que não tinha existido como tal. Entrar no *Renascimento* é entrar na História de Arte pela porta principal, por um período considerado ainda, por muitos como um expoente em termos estilísticos e humanísticos.

No entanto, o *Renascimento* não pode ser visto como o renascimento da Antiguidade, não pode ser pensado segundo a temporalidade de um puro e simples retorno ao mesmo (o mesmo ideal de beleza, por exemplo). É a sua relação – fatalmente anacrónica – às especificidades do presente e do lugar, no caso, a Itália do séc. XV, que dão a este retorno a sua propensão às diferenças, às complexidades, às metamorfoses. É um reencontro do tempo longo, das sobrevivências. Igualmente diferente, a obra figurativa *pós-moderna* em Jorge Pinheiro, é uma porta-memória carregada de tradição, representada e representativa em jogos de poder, resistente e em transformação.

A ideia de que a Renascença é impura não mais deixou o pensamento de Warburg e é desta obsessão que surgem os conceitos específicos de *Nachleben* e *Pathosformel*⁷⁵, os quais foi construindo e aprofundando ao longo da vida. A partir da observação da mistura de elementos heterogêneos como característica do estilo florentino, reconheceu nesta hibridez o que havia de mais vital na cultura do *Renascimento*, uma constante dialética de tensões e de compromissos que acabariam por se apresentar aos olhos do historiador como um verdadeiro organismo enigmático.

Os resíduos vitais, expressos por Burckhardt, tornaram-se decisivos para compreender o pensamento de Warburg. O paradoxo de uma energia residual, de um traço de vida passada, de uma morte frustrada e de algum modo continuada, fantasmática, conferem a esta cultura triunfal o nome de *Renascimento*. No desígnio do nome subjaz o seu próprio princípio de vitalidade. Mas de que vitalidade, de que temporalidade estamos a tratar? Em que é que a sobrevivência impõe uma forma específica, fundamental de compreender a vida das formas? E as formas do tempo que esta vida desdobra?

Como hipótese e para lá da evocação dos resíduos vitais de Burckhardt, o termo *Nachleben* de Warburg segue um tempo próprio, o tempo das imagens, um tempo anacrónico que rompe não somente com a filiação vasariana e a nostalgia

⁷⁵ No original. (formas de *pathos*) [Trad. livre da autora].

winckelmanniana, mas também com a presunção do significado comum da História. O termo *Nachleben* segundo Warburg associa toda uma perspectiva hegeliana, no sentido de reequacionar e julgar a História e será a sobrevivência da Antiguidade, descoberta ainda na juventude, o problema capital da sua investigação:

Este problema é o que preocupou Aby Warburg desde a sua juventude: o que representava na realidade, a Antiguidade para os homens do *Renascimento*? Qual era para eles o seu significado? Em que domínios e por que vias exerceu a sua influência? A questão assim colocada não era para ele uma questão de ordem unicamente artística e literária. O *Renascimento* não evoca somente no seu espírito a ideia de um estilo, mas também, e sobretudo, a ideia de uma cultura: o problema da sobrevivência e do renascimento é um problema religioso e social tanto como artístico.⁷⁶

Mais tarde formulou que cada período tem as sobrevivências que merece, ou melhor, as que lhe são necessárias e, neste sentido, o sustêm estilisticamente. Na medida em que a sobrevivência expande o campo dos seus objetos, das suas aproximações, dos seus modelos temporais, complexifica a história. Warburg demonstra como a sobrevivência desorienta a história, como cada período é urdido pelos seus nós de antiguidade, de anacronismos, de presentes e de propensões para o futuro. As sobrevivências libertam uma espécie de margem de indeterminação na correlação histórica dos fenómenos fantasmáticos.

Porque é que o conhecimento medieval sobrevive em Leonardo Da Vinci? Porque é que o gótico setentrional sobrevive ao *Renascimento* clássico? Michelet dizia da *Idade Média* que era mais difícil de matar porque já estava morta há muito. Com efeito, são as coisas mortas há muito que assediam com mais eficácia e com maior perigo a nossa memória. Constatar este facto é evidenciar que as ideias de tradição e transmissão são de uma redobrada complexidade: são históricas mas são igualmente anacrónicas; são feitas de processos conscientes e de processos inconscientes; de esquecimentos e de

⁷⁶ [Trad. livre da autora]. No original: “Ce problème est celui qui a préoccupé Aby Warburg depuis sa jeunesse: qui représentait en réalité l’Antiquité pour les hommes de la Renaissance? quelle était pour eux sa signification? dans quelles domaines et par quelles voies a-t-elle exercé son influence? La question ainsi posée n’est pas pour lui une question d’ordre uniquement artistique et littéraire. La Renaissance n’évoque pas seulement à son esprit l’idée d’un style, mais aussi et surtout l’idée d’une culture: le problème de la survivance et de la renaissance de l’antique est un problème religieux et social autant qu’artistique.” In DIDI-HUBERMAN, Georges – *L’image survivante : Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Op. cit., p. 83.

redescobertas; de inibições e de destruições; de assimilações e de inversões de sentido; de sublimações e de alterações. A sobrevivência por ser constituída por longas durações e momentos críticos de latências sem idade e brutais ressurgimentos, acaba por tornar anacrônica a história. Com ela, esteriliza-se a noção cronológica do tempo. Em primeiro lugar, a sobrevivência anacroniza o presente, presente este que não é senão – espírito da época⁷⁷ – termo de Goethe e adotado por Warburg, quase sempre a visão do historiador honorífico, em que este mesmo presente é refletido e sobre o qual são fundadas as definições dos estilos artísticos.

Warburg considerava a grandeza de um artista ou de uma obra de arte segundo a maior ou menor capacidade que este ou esta tinham de resistir a um determinado espírito de época. A resistência aparece-nos como medida para avaliar a arte.

Em segundo lugar, a sobrevivência anacroniza o passado: se o *Renascimento* foi analisado por Warburg como um tempo impuro é porque ele convocou as forças vivas – Antiguidade Clássica – e portanto, não contém uma origem absoluta. A origem, por consequência, forma ela própria uma temporalidade impura de hibridez e de sedimentação, de propensão e de perversão. A sobrevivência abre uma brecha nos modelos usuais de evolução. Revela paradoxos, ironias e mudanças não retilíneas. Anacroniza o futuro, na medida em que é reconhecida como uma força formadora para a emergência dos estilos. Warburg reclamava já, um modelo de tempo próprio para a história das imagens – uma teoria da evolução das imagens.

Eis-nos chegados à História das imagens concebida como uma história de fantasmas, feita de sobrevivências, latências e regressos misturados no desenvolvimento mais manifesto dos períodos e dos estilos. O modelo de *Nachleben* não respeita apenas o que desapareceu, procura antes de mais, o elemento fecundo dos desaparecimentos, o que neles é traço, e, desde então, torna-se capaz de uma memória, de um retorno, de um renascimento. Esta seria de um modo epistemológico, a redefinição do modelo biomórfico da evolução. Vida, morte e renascimento, ascensão, apogeu e declínio, os modelos postos em circulação desde Vasari, já não são suficientes para descreverem a historicidade sintomática das imagens. Warburg assimila em relação ao termo *Nachleben*, parte da teoria evolucionista de Darwin em relação à evolução das espécies, e considerou – verdadeiros sintomas ou doenças na evolução – articulando

⁷⁷ *Zeitgeist*, no original.

admiravelmente o retorno dos caracteres perdidos como motivo das latências, pelas quais sobrevive a estrutura biológica do antepassado comum.

Jorge Pinheiro refere que vai buscar à literatura os títulos e tudo começa aí.⁷⁸ Representar pelo título é representar um modelo por outro modelo. Um modelo pode ser definido como uma representação de um sistema por outro sistema, usualmente mais familiar, cujo funcionamento é suposto ser análogo ao primeiro. Toda a modelização envolve idealização, simplificação, abstração e sistematização de um fenómeno.⁷⁹ Se na perceção de uma semelhança, o campo é espacial, na rememoração é temporal. Ambas as operações podem ser ligadas através de uma hipótese fisiológica, em que a formação dos traços surge de uma espécie de sedimentação. Não há um só domínio de pesquisa interessado em processos cognitivos que não tenha incorporado às suas preocupações a noção de representação. A descrição, por sua vez, é um tipo de discurso que anseia reproduzir em palavras as qualidades das coisas. E é por isso que essa modalidade do discurso verbal é a forma mais canónica de contacto com a pintura.⁸⁰

O autor em estudo ao empregar a função de utilidade, dada pelos nomes, não só os concebe como os julga.⁸¹ É deste modo que os títulos dados por Jorge Pinheiro às obras e exposições dos anos 90 e seguintes, retiram aos críticos o julgamento, pois, a própria obra de arte já se assume como crítica.

Provocador, o título colado à representação atinge o observador. A sua função crítica é o espaço de debate, citação, partidarismo, oposição e reconciliação, sem constrangimentos de coerência, unidade ou resolução formal do objeto plástico, visto este como miscelânea de múltiplas vozes, citações, comentários e divagações. **Porquê?** (1991/1992) [Pintura] (figura 7) e as exposições **Retórica do Indizível** (1993/1994) e **Eternidade Agora** (1996/97) ou **O Sono de Eros** (1996/97) [Pintura] (figura 16) ou ainda, **A Comédia da Arte** (1998) [Pintura] (figura 18) e **La Fable de La Fontaine** (2000) [Pintura] (figura 24) entre muitos outros, se não todos, sem esquecer **O Banquete** (2008/09) [Pintura] (figura 38) aproximam o autor do estudo, de outros autores, nomes da literatura a nível internacional, como Barthes ou Derrida que expressavam em forma de obra a sua profunda inimizade pela obra literária e mal compreendidos pela crítica, expunham a crítica como obra, retirando à teoria o seu objeto de estudo.

⁷⁸ FCG/CAMJAP – **Jorge Pinheiro 1961-2001**. Lisboa : FCG/CAMPAP, fev. 2002. p.18

⁷⁹ PEIRCE, Charles Sanders – **Semiótica**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1977. p. 61.

⁸⁰ PEIRCE, Charles Sanders – **Semiótica e filosofia**. São Paulo : Editora Cultrix, 1993. pp. 82-83.

⁸¹ FOUCAULT, Michel – **As palavras e as coisas**. Lisboa : Edições 70, 2004. p. 147.

Entre o visível e o legível, regressamos à forma revista e recolocamos o observador, no plano real da linguagem catalizada e desejada, o código valorizado pelo autor e pela sociedade, a morada da palavra a residir na escrita e todos os outros códigos, incluindo a expressão icónica representada, dependentes desta, refletindo a ideologia da ordem do racional, para que tendem os sistemas e a sociedade *pós-moderna*. A Palavra com o seu poder de representar pode compor e decompor.⁸² É um valor de estímulo para decifrar ou complexificar a obra.⁸³

A representação construída pelos sistemas associativos apreciada e manipulada por Jorge Pinheiro articula os discursos dos códigos verbal e visual, apresentados como formas de substituição. O objeto plástico e o objeto linguístico efetuam trocas representativas, num princípio da alternância que fundamenta a oposição dos sentidos e estimula a esfera associativa, instaurando a ambiguidade, a metáfora e a pluralidade. Dois códigos podem apresentar traços por analogia, encenando jogos que também são de sentidos e promovem trocas representativas à superfície e em profundidade. A tensão voluntária entre o semelhante e o dissemelhante é uma espécie de transgressão provocatória ou forma crítica, aproveitada por Jorge Pinheiro para que a palavra se constitua como representação de uma representação.

O nome de qualquer coisa aparece como o ponto para o qual convergem todas as estruturas da língua, um centro a partir do qual toda a linguagem será julgada.⁸⁴ Como o fez com o ponto de fuga da perspetiva albertiana, situado no centro do plano original, durante a década de noventa, também com o teatro do nome próprio, em nome da representação ou da reversibilidade representativa da figura citada, o mestre utiliza o lugar de convergência do nome/título do quadro como ponto, para o qual convergem todas as estruturas do discurso, um centro onde a linguagem aparece como um lugar de estudo, das regras para a construir, utilizar e reorganizar na sua função representativa. A soberania do nome/título está ligada à identidade como uma filiação, em que a escrita e a palavra se revestiram do peso da sua história material, o valor histórico enquanto objeto de saber, para ser objeto do conhecimento. O poder falar do título é o retorno sobre si, sobre a sua própria forma literária e convergente do ato de escrever.⁸⁵ E mais ainda, retomar a densidade enigmática que possuía na *Renascença* com os mitos que

⁸² FOUCAULT, Michel – **As palavras e as coisas**. *Op. cit.*, p. 170.

⁸³ ECO, Umberto – **As formas do conteúdo**. *Op. cit.*, p. 24.

⁸⁴ FOUCAULT, Michel – **As palavras e as coisas**. *Op. cit.*, p. 171.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 343-345.

animam as palavras, em que o espectador processa uma decomposição e recomposição da representação.⁸⁶

Os significados de conotação são sempre múltiplos, na dependência que se nota ao comparar dois ou mais objetos entre si, terão sempre um carácter geral, global e difuso, pulverizado pela cultura e história como ideologia. A sociedade é a detentora dos sistemas de representação e nós próprios podemos ser vistos à luz deles, pois é a história que renova as metalinguagens e a sociedade que lhes confere a objetividade. Qualquer análise interpretativa que se inicie, olhando a obra à luz do seu título, só poderá ser uma construção do simulacro, do objeto alvo de estudo, por parte do espectador/leitor. Os efeitos estilísticos de sentido construídos e desejados pelo autor, podem no entanto, ser estudados atentamente na articulação sistemática das substâncias em causa e à luz da moralidade dos conceitos com vista à morada da palavra, enquanto necessidade do simbólico, em que a obra que a recebe é vista como um recetáculo.

Segundo Roland Barthes quando um modo de articulação dos dois eixos sintagmático e paradigmático está corrompido “... por exemplo quando um certo paradigma se desdobra em sintagma: há transgressão da divisão normal sistema/sintagma e provavelmente é em volta dessa transgressão que se situa um grande número de fenómenos artísticos.”⁸⁷

Já vimos anteriormente que a temática das grandes telas dos anos noventa não é o motivo figurativo apresentado, mas a representação em si, em estudo, onde se vê julgada, bem como o nome/título, dado pela palavra que organizou todo o discurso clássico, onde falar ou escrever não é dizer as coisas pela linguagem, é encaminhar-se para o ato soberano da nomeação.⁸⁸ Vemos assim uma aproximação ao discurso clássico e este ligado à retórica, a todo o espaço que rodeia o nome e o faz oscilar, em torno daquilo que ele representa.

O título visto deste modo, torna-se também, um fragmento histórico reflexivo, um espaço de análise sobre o qual o tempo e o saber estabelecem um percurso/discurso, um ser histórico representativo e simbólico porque contém sentidos figurados, segundos sentidos e sentidos metafóricos⁸⁹. No espaço das representações, o mais importante é a soberania da identidade, a denominação mantém-se e permite analisar ou compor as representações mais complexas. Ao tomarmos como exemplos, os títulos das obras A

⁸⁶ TAVARES, Isabel – Jorge Pinheiro: O Referencial. *Op. cit.* p. 37.

⁸⁷ BARTHES, Roland – **Elementos de Semiologia**. Lisboa : Edições 70, 2006. pp. 83-84.

⁸⁸ FOUCAULT, Michel – **As palavras e as coisas**. *Op. cit.*, p. 171.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 157.

Comédia da Arte (1998) [Pintura] (figura 18), **La Fable de La Fontaine** (2000) [Pintura] (figura 24), **O Sacrifício de Isaac** (2002) [Pintura] (figura 32), **Stabat Mater** (2006) [Pintura] (figura 35A) ou **O Banquete** (2008/2009) [Pintura] (figura 38) não esquecendo que todos os outros seguem esta linha, vemos que eles carregam todo um património civilizacional e simbólico fundamental, cedido à representação pictórica, por empréstimo. Cada um destes títulos teve a sua história anterior, o seu enquadramento, são palavras que carregam um fundo, onde se podem encontrar representadas/figuradas, o seu espaço topológico.⁹⁰

Há todo um depósito e sedimentação do nome, apropriados por Jorge Pinheiro para em torno da função verbal, dar títulos provocatórios às pinturas. O poder da palavra, o poder ser do nome ou da expressão – ser é poder – é uma visão existencial do artista que nomeia a substância com substantivos.

No sentido de **Porquê?** (1991/92) [Pintura] (figura 7) a causa, motivo ou razão a que o autor nos quer levar é experimentarmos reescrever as mensagens, reestruturando os códigos, através da experiência herdada enquanto cultura que torna os sistemas reconhecíveis e predicáveis em modelos.⁹¹

Com o retorno às formas de representação e composição reconhecidas e valorizadas, o pintor apropria-se dos modelos estéticos, para transmissão da mensagem. Palavras e imagens são apelos humorísticos do pessimismo ou ironia do artista, face à incapacidade de renovação estética na pintura. O que as imagens do autor nos dizem é também, o que é dito pela obra fora de si e do seu tempo, pela nostalgia das imagens. Um poder que é forma de pensamento, transposto em figuração, pensamentos corporizados em figuras que se explicam e nos implicam em outras figuras e provocam sempre cortes na continuidade dos enunciados.

A pintura de cavalete é sem dúvida, assumida pelo autor como forma determinante, para produzir uma exploração da arquitetura de mitos e os fragmentos históricos são o material de que se serve, para criar uma fábula que é levada a sério, durante duas décadas. No entanto, ao longo da carreira artística e não só nestas duas décadas, pelo discurso visual do pintor perpassa a Palavra: vista, falada, sentida, calada, citada, escrita ou afirmada.

⁹⁰ FOUCAULT, Michel – **As palavras e as coisas**. *Op. cit.*, p. 168.

⁹¹ ECO, Umberto – **As formas do conteúdo**. *Op. cit.*, p. 128.

O autor serve-se do título como valor de estímulo. O enunciado funciona como uma substância sensível, para o leitor modelado que é simultaneamente o veículo que transporta a representação. A mensagem verbal é utilizada para manipulação do discurso figurado/representado e vice-versa. Há um chamamento do espectador para aquilo que ele vê ou não vê.

Este esquema ou fórmula mostra um tempo de ressaltos, de regressos, pequenos ou grandes retornos, períodos amplos e restritos, acelerações e retardamentos, cujo resultado será um encabrestamento e anacronismo dos tempos históricos na obra. As sucessivas curvas, do esquema temporal desenhado por Jorge Pinheiro tomam a forma de vagas ou ondas mnemónicas. Se para Warburg, a questão fundamental sobre o historiador não era este expressar ou interpretar um período com uma doutrina histórica, mas sim, ser um marcador que assinala os abismos e produz fórmulas, então, Jorge Pinheiro é mestre nesta matéria e faz dela o seu material plástico.



Fig. 38 – PINHEIRO, Jorge – O Banquete. (2008/2009) Pintura : óleo s/ tela 1,95 x 2,68 m.

Na obra **O Banquete** (2008/09) [Pintura] (figura 38) realizada para assinalar os 100 anos da República Portuguesa, os achados físicos dos restos arqueológicos que se encontram espalhados no património coletivo, constituem a prova ou índice objetivo da existência daquilo que figuram, retratam e dão-nos pistas orientadas, para reconstituição da sociedade e da cultura de uma determinada época. Os retratos, assim construídos, pela reunião dos achados dispersos, remontam às identidades, são signos (ícones) que se vinculam entre si, para através deles, alcançarmos os nomes próprios.⁹² Atribuir um nome é atribuir poder e substância, já que os nomes designam ideias e porque a tudo se dá nomes, para se poder dominar, nesta tela em estudo, das treze figuras em cena, em jeito de **Última Ceia** [Ícone], alguns por serem rostos coletivos, assim ficariam representados.



Fig. 39 – VAN DER WEYDEN, Rogier – Descida da Cruz. (c. 1436) Pintura : óleo s/ tábua 204,5 x 261,5 cm. Museu do Prado, Madrid.

Também a solução de tríptico com o painel central sobreelevado remete-nos para a arte religiosa dos retábulos como é exemplo a obra de Van der Weyden **A Descida da**

⁹² Cf. TAVARES, Isabel – Jorge Pinheiro: O Referencial. *Op. cit.*, IV Capítulo.

Cruz (c. 1436) [Pintura] (figura 39). E não nos devemos esquecer que num retábulo existe a hierarquia dos painéis, o central é sempre destinado ao motivo principal, no caso a Cristo. Por este motivo, devemos também considerar que é no painel central da obra de Jorge Pinheiro que se encontram as figuras mais representativas do poder.

Passados quase 40 anos após a morte de Salazar, Jorge Pinheiro retrata/cita pela terceira vez o Chefe do Regime. O tema recorrente, tantos anos após a morte do ditador, é mais uma citação e considera-se agora, volvidas quatro décadas, um ato ponderado e muito mais conscientemente crítico. Como uma projeção retrospectiva do Estado Novo, a obra **O Banquete** (2008/2009) [Pintura] (figura 38) contém a história de vida das personalidades e a mentalidade do regime, incorporadas na figuração através de múltiplos fragmentos espalhados: vistos, ouvidos, escritos, feitos, experimentados, propagandeados, etc.

Leonor Nazaré enquadra esta obra numa representação de última ceia particularmente comprometedora em que a tipificação e sátira sociais são luxuosamente trabalhadas por Jorge Pinheiro.⁹³

A projeção da citação funciona como um eco, em que a imagem e o nome próprio atravessam o canal referencial, constituindo ambas representações e identidades do mito nacional. Destilando e extraíndo as qualidades estéticas do seu próprio passado artístico, Jorge Pinheiro concebe uma obra incorporando elementos estruturais e composicionais recorrentes. O seu passado artístico, em retrospectiva, também é projetado pela (re)citação dos elementos que se repetem há mais de 40 anos: Salazar, mesa, ramo de flores, cão, simetria, encenação, figuração, representação.

Quando contactámos o pintor para saber da receptividade da entrevista que gostaríamos que nos fosse concedida, pedimos-lhe também uma imagem da tela mais recente, à altura e exposta na Galeria Fernando Santos, tela de grandes dimensões da qual ouvíamos falar e que nos era desconhecida. Na breve conversa telefónica que mantivemos e a propósito desta pintura foi adiantando: “É duma crueldade, má como as cobras e se não for vista com esta intenção... então falhou “. Ou terá dito, falhei? A falha de memória não é significativa, já que o envio da imagem, por e-mail se fazia acompanhar de uma breve nota, alusiva a Fernando Pessoa e considerada muito

⁹³ NAZARÉ, Leonor – O Devir comum. In *Res Publica: 1910 e 2010 Face a Face*. Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro de Arte Moderna (08 out. 2010 - 16 jan. 2011).

significativa, acreditamos mesmo que o envio vinha acompanhado de uma chave: “Que chegue cedo e bem como o menino de sua mãe.”⁹⁴

A obra de Fernando Pessoa **O menino de sua mãe**⁹⁵ (1926) [Poema] tem uma base narrativa simbólica, em que o menino é um menino-símbolo de uma mãe-símbolo e ambos personagens coletivas. A última quintilha do poema revela-nos o espaço familiar: “Lá longe, em casa, há a prece:” “Que volte cedo e bem!” No entanto, a prece é inútil, pois agora, sem que lá em casa o saibam – o menino de sua mãe – “Jaz morto e apodrece”. Da mensagem narrativa do poema, ao poeta da **Mensagem**⁹⁶ (1913-1934) [Livro] obra simbólica que liga Fernando Pessoa à Renascença Portuguesa e ao saudosismo do grande império, um nacionalista místico e sebastianista racional, procurando fazer renascer Portugal com base no retomar do mito sebastianista, do Encoberto/Desejado, encontramos uma epopeia lírica que trata do glorioso passado de Portugal e da decadência existente, na época em que a obra foi escrita.

A **Mensagem** (1913-1934) [Livro] está dividida em três partes: **Brasão, Mar Português e O Encoberto**, numa glorificação ao estilo camoniano e ao valor simbólico dos heróis do passado, como os Descobrimentos. Na obra **Mensagem** (1913-1934) [Livro] Fernando Pessoa deseja ser um criador/continuador de mitos, construindo e renovando o grande mito nacional de El-Rei D. Sebastião.

A terceira parte desta obra intitulada **O Encoberto** é a mais simbólica, trata-se do advento do Quinto Império Mundial, um império de Cultura, Paz e Harmonia entre os povos, liderado por um português, O Encoberto, O Desejado, O Rei ou D. Sebastião, como é indistintamente chamado.

Pessoa parece querer dar-nos a chave para a interpretação dos símbolos e rituais da **Mensagem** (1913-1934) [Livro] e da obra de Jorge Pinheiro **O Banquete** (2008-2009) [Pintura], em Nota preliminar, segundo ele, a obra deveria ser lida como obra simbólica, por iniciados nos cultos exotéricos. Este carácter exotérico parece confirmar-se com a epígrafe inicial do livro: “*Benedictus Dominus Deus noster qui dedit nobis signum*”⁹⁷ apontando para a ideia de sinal, bandeira, pendão entregue por Deus. A pintura simbólica **O Banquete** (2008-2009) [Pintura] (figura 38) com ícones e signos/símbolos de valores míticos nacionais, constrói personagens fictícias na representação para o

⁹⁴ PESSOA, Fernando – **Mensagem**. Lisboa : Assírio & Alvim, 2004.

⁹⁵ PESSOA, Fernando – **Antologia Poética**. Lisboa : Relógio d’Água, 2013.

⁹⁶ PESSOA, Fernando – **Mensagem**. *Op. cit.*

⁹⁷ “Bendito Deus, Nosso Senhor, que nos deu o Sinal”. In PAIS, Amélia Pinto – **Para compreender Fernando Pessoa**. Porto : Areal Editores, 2003. p. 117.

espectador confrontá-las com personagens reais, pela caracterização. Da representação na tela, dos símbolos coletivos de um Portugal prostituído pela teia política do Estado Novo, ao estado atual das coisas vai uma distância relativa. A representação dos mitos nacionais é feita de representações a que não escapam as suas próprias, em formas reiteradas.

Em março, de 2007, no concurso realizado pela RTP1 **Os Grandes Portugueses** [Registo audiovisual], Salazar foi a personalidade escolhida pelos telespectadores, para o maior português de sempre. A figura do ditador surge destacada com 41% dos votos. A obra **O Banquete** (2008-2009) [Pintura] é um tríptico e mostra os mais ditosos representantes do regime (jazem mortos e apodrecem), numa ditadura de quase meio século em Portugal. Afinal, não veio Salazar em 1932 salvar Portugal da crise? Afinal não é ele o mais desejado?

Grandiosa, é a solução de Jorge Pinheiro, para representar um Portugal grandioso, assinalando os 100 anos da República, na solução de um tríptico, cujas dimensões e formato evocam as representações de **Última Ceia** [Ícone]. O painel central, o mais representativo do centro do poder, sobreeleva-se com o ressaltado em tê, remetendo para os princípios formais da cruz mística.

À mesa reúnem-se 13 pessoas com o anfitrião ao centro. A representação de **O Banquete** (2008-2009) [Pintura] assemelha-se a uma **Última Ceia** [Ícone] pela composição e número de pessoas ali reunidas. As dobras das bandeiras possibilitam a ocultação de elementos significativos. A fé e a oração expressas nos pendões podem fazer ressus(citar) os mortos de um ambiente infernal, carregado de espessas nuvens. A receção poderia ter lugar numa qualquer Assembleia de República, já que as cadeiras são poucas, para os que nelas se querem sentar.



Fig. 40 A – PINHEIRO, Jorge – **O Corvo**. (1989) Pintura : óleo s/ tela 130 x 163 cm. Ass./Dat. Coleção particular; B - PINHEIRO, Jorge – **O Banquete**. (2008-2009) Pintura (Pormenor); C – [s.a] – Boletim da Legião Portuguesa.

No painel central Salazar e a queda da cadeira que o levaria à morte, conduz agora uma cadeira de rodas que o leva e traz, para além dela. Ao centro da mesa, o anfitrião, avançado em idade, ainda se faz representar. É chefe do conselho e preside ao banquete, (en)coberto por uma manta verde.

Quem conhece a obra de Jorge Pinheiro **O Corvo** (1989) [Pintura] (figura 40A) com o seu forte cromatismo verde, representando Salazar com a manta sobre os joelhos, encontra em **O Banquete** (2008-2009) [Pintura] um indício mais subtil do ditador, ligando-o à teia do regime, o verde cromático da manta com que está coberto e o significado também de encoberto (figura 40C).

Enquanto Chefe do Conselho, era seu costume trabalhar sentado num *fauteuil* de couro com uma manta a cobrir-lhe as pernas, poupando assim no aquecimento. Na representação de **O Banquete** (2008-2009) [Pintura] a manta é transferida para as costas que estão agora mais vulneráveis e aquele que na vida real não se mostrava, como refere Christine Garnier: “Ninguém o vê presidir a banquetes, a cerimónias; não aparece em festas, em receções!”⁹⁸ faz a sua aparição em **O Banquete** (2008-2009) [Pintura] como por milagre.

Encontramos também na representação da figura de Salazar traços da sua continuidade, pertencentes já a Américo Tomás que esse sim era costume fazer-se representar nos banquetes oficiais e até ficou conhecido por corta-fitas por inaugurar todo o tipo de eventos, adorando também discursar nas cerimónias.

O olhar do velho ditador fixa-se no espectador, ou não fosse o mais desejado, pelos portugueses, a crer no concurso da RTP, realizado em 2007. Um dos cartazes, da propaganda do regime representava-o como o novo Santo Condestável, Salvador da Pátria.

A representação formal e simbólica resulta da narrativa mítica, O Encoberto, do mito sebastianista, encontrado na Mensagem de Fernando Pessoa, O Desejado no concurso televisivo da RTP e o Cristo Salvador que preside à Última Ceia, todos reunidos na figura do Chefe do Conselho, Salazar, o mito nacional.

Volvidos 38 anos após a morte de Salazar e 34 depois da queda da ditadura em Portugal, Jorge Pinheiro constrói **O Banquete** (2008-2009) [Pintura] em representação do antigo regime ou das formas de poder de que se revestiu. Do desejo à semelhança da obra de Pessoa, encontramos um aparente criador/continuador de mitos, construindo e

⁹⁸ GARNIER, Christine – **Férias com Salazar**. Ed. facsimilada da edição de 1952. p. 24.

renovando o grande mito da representação nacional. A composição é uma representação nacional, construída no mito nacionalista e saudosista, da ditadura do século XX, no Portugal do século XXI. As figuras, em nome individual ou coletivo, evocam formas de identidade e são representações coletivas do povo português. Os mitos, e os valores simbólicos fazem-se representar na pintura. São representações de representações, em nome das formas de poder e da Representação.

A representação do regime ditatorial do século XX em Portugal, vai às fontes biográficas das personalidades e Jorge Pinheiro recorre também à sua antologia, para a composição e representação. A visibilidade é total.

Quem não identifica uma imagem, não a reconhece porque não a conheceu. Todas as linguagens da imagem têm em comum como ponto de partida um largo suporte na perceção visual e esta está fortemente enraizada numa determinada cultura e numa determinada sociedade.⁹⁹

O que mantém juntas as figuras representadas é a sua relação simbólica porque existe uma relação com o ponto de referência comum. Quando aderimos ao objeto (quadro) somos/vemo-nos enquadrados nele.¹⁰⁰ É o culto das obras e dos grandes mestres que constitui o antecedente e o fundamento objetivo do mito. O artista cria uma série de formas artísticas sem reconhecer-se a si mesmo nelas como princípio criador. Só nesta espécie de projeção pode contemplar-se a si mesmo.¹⁰¹ A forma de pensamento converte todo o existente numa metáfora, mas a interpretação desta metáfora exige um conhecimento peculiar, iniciático. Cada figura simbólica representada na tela de Jorge Pinheiro exhibe o juízo peculiar da mente do artista, em virtude do qual lhe é dada uma determinada realidade, como um ser determinado e articulado de discurso próprio.

A identidade do sujeito e do objeto, a dissolução de um no outro vale como a autêntica meta do conhecimento, mesmo quando varia completamente a conceção que se tenha do meio necessário para alcançar essa meta.¹⁰²

⁹⁹ METZ, Christian – **Language y cine**. Barcelona : Editorial Planeta, 1973. p. 136.

¹⁰⁰ CASSIRER, Ernest – **Filosofía de las formas simbólicas II : El pensamiento mítico** [em linha]. Ciudad de México : Edición Fondo de Cultura Económica, 1972. [consult. 15 abr. 2018] Disponível em WWW:<URL: <http://archive.org/14/items/FilosofiaDeLasFormasSimbolicasII.ElPensamientomitico/ediciones/FCE.pdf>>. ISBN 978-607-16-3693-5 p. 164.

¹⁰¹ CASSIRER, Ernest – **Filosofía de las formas simbólicas III: fenomenología del reconocimiento**. [em linha]. Ciudad de México : Edición Fondo de Cultura Económica, 1976. [consult. 17 abr. 2018] Disponível em WWW:<URL: <http://archive.org/15/items/FilosofiaDeLasFormasSimbolicasIII.FenomenologiaDelPensamiento/ediciones/FCE.pdf>>. ISBN 978-607-16-3756-7 p. 112.

¹⁰² CASSIRER, Ernest – **Filosofía de las formas simbólicas III: fenomenología del reconocimiento**. *Op. cit.*, p. 16.

O processo simbólico na representação figurativa de Jorge Pinheiro mostra-nos uma perspectiva nova. Do ir e vir do representante ao representado resulta um conhecimento do Eu e dos objetos, tanto ideais quanto reais. Toda a percepção implica um certo caráter direcional, um vetor que aponta para determinado objetivo. O primeiro passo da composição pictórica consiste em ordenar os conteúdos da percepção, a partir de um ponto de vista da continuidade, e só depois, num segundo passo em ordená-los a partir do ponto de vista da coerência. Jorge Pinheiro refere que primeiro, parte dos títulos, mas a introdução da palavra funciona como ruído e a presença deste ruído afeta a imagem visual. Esta afetação é um propósito do artista e as imagens análogas não são inocentes. A realidade histórica aparece-nos como uma determinada forma de visão. Uma vez entrados no reino da ação e da utilidade, o regresso ao passado, à memória das imagens, aos símbolos, já não representa só o nosso passado mas coloca-o em jogo, conservando imagens dele.

À mesa de **O Banquete** (2008-2009) [Pintura] Salazar rodeia-se dos seus amores, são duas as figuras femininas que o ladeiam, ambas tomaram assento como primeiras damas e a criança junto a si também, mas esta com assentimento, no seu colo, representada na figura de uma menina de braços, sobre a mesa e próxima do ramo de açucenas. **Os Amores de Salazar** (2007) [Livro] abafados pela máquina do estado e recentemente descobertos são denunciados pelo pintor e simbolizados por duas figuras femininas. A criança remete para as suas afilhadas, porém, a representação pictórica está carregada de ambiguidade e ironia. A posição da criança, junto da figura de Salazar remete para o motivo de S. João a dormir no ombro de Cristo ou no seu regaço como é frequentemente encontrado nas representações de **Última Ceia** [Ícone], temática religiosa muito explorada pelos grandes mestres da pintura que representaram o Apóstolo, segundo a referência bíblica do Evangelho Segundo S. João.

Os representados de **O Banquete** (2008-2009) [Pintura] são figuras cruelmente caracterizadas/retratadas pela concentração dos adereços, carregando cada uma a sua história de vida. Concebida a partir da horizontalidade da mesa, a composição da pintura contém uma encenação cerimonial votiva e evocativa, em torno da figura do Chefe do Regime.

A representação da mesa sem vão aproxima-a do caixão, o bloco opaco impõe a horizontalidade e é em torno dele que são distribuídas as figuras que jazem mortas e

apodrecem. A mesa é objecto íman no quadro, o lugar de reunião e comunhão e funciona como elemento chave ou solução nesta e em muitas outras obras do autor.

O título da obra **O Banquete** (2008-2009) [Pintura] remete para a orgia festiva da obra homónima de Platão, cujo tema é a celebração e o louvor de Eros. Louvar o Amor ou o Amor à Mesa é uma obra reflexiva sobre a natureza humana. O Amor visto como desejo pelo perdido porque o amor é amor de algo desejado e implica a falta. O odiado Salazar, depois de perdido também passa a ser o desejado porque Eros ou o Amor tem a natureza da falta.

Na obra de Platão, quando é chegada a vez de Sócrates discursar sobre Eros, o orador recorre à citação do diálogo tido entre ele e Diotima, para concluir que o objeto do amor só é desejado enquanto falta, pois ninguém deseja aquilo que já possui. O objeto do amor está sempre ausente. Eros teria a natureza da falta e será eternamente um intermediário.¹⁰³

A Representação, como elemento fundamental da pintura, é (re)citada em **O Banquete** (2008-2009) [Pintura] pelo autor. Instalada no espaço formal do discurso estético há mais de 20 anos, emite chamamentos às obras, aos idos, aos nomes e ao autor. Evidencia o mistério e a ocultação da obra como objeto iniciático, de natureza representativa. Representar o poder e os vários tipos de poder, nas várias formas com que se atavia, é a mensagem emanada desta obra figurativa que supera todas as outras, pois representa o Grande Mito Nacional, os valores coletivos e simbólicos de um povo, aos quais se juntam os seus, criando, recriando e continuando o grande mito da Representação. Seria o próprio autor em conversa sobre a obra que a caracterizava pela representação como sendo de uma extrema crueldade. Todas as figuras são caracterizadas pela tragédia.¹⁰⁴

No painel lateral esquerdo, em representação da monarquia, comparece a **Rainha Dona Amélia**. Depois de perdidos marido e filhos, resta-lhe o cão por companhia enquanto vai tomando chá, exilada em Inglaterra. Já a sua mãe vivia rodeada de cães. Vestida de roxa mortalha, conserva ainda a estola negra que trazia no dia do regicídio e vista nas gravuras, da imprensa da época que documentaram a tragédia. Salazar manteve correspondência regular com D. Amélia de Orleães e Bragança. A soberana aceitara o convite do ditador, feito em 1945, para visitar Portugal. Salazar prepara-lhe um chá em S. Bento e para a surpreender, convida as suas amigas e antigas damas da corte.

¹⁰³ PLATÃO – **O Banquete**. Lisboa: Edições 70, 2008. p. 71.

¹⁰⁴ TAVARES, Isabel – Jorge Pinheiro: O Referencial. *Op. cit.* IV Cap.

No painel lateral direito, em representação do teatro, encontra-se a identidade de uma grande senhora, **Amélia Rey Colaço** que pode ver-se continuada na figura de sua filha, Mariana Rey Monteiro, não fosse esta ainda pertencer ao reino dos vivos, na altura da representação. Situada à direita do observador e à esquerda do ditador, aproximada na idade da figura que lhe está oposta, é outra grande figura em destaque na obra. Homónimas, as velhas senhoras, Amélias de seu nome, aparentam a mesma idade, ambas rainhas, uma destronada, a outra reina nos palcos. Será lembrada como a chama do teatro. Foi a personalidade mais importante do teatro português do século XX. Salazar admirava-a e é considerada um dos símbolos do Estado Novo. Nos anos 30 incendiou plateias com peças de carácter histórico e nacionalista. Acarinhada ao longo da sua carreira, funda com Robles Monteiro a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro e dirige até 1966 o Teatro Nacional D. Maria II. A magra bolsa que a figura representada mantém no regaço, dá-nos o indício do que foram os problemas financeiros por que a companhia passou, ao longo da sua existência, sempre em crise económica, na teia armadilhada do regime de concessão. Frequentemente, recorreu Amélia Rey Colaço a Oliveira Salazar para ajuda monetária à companhia. Os magros contributos, em forma de subsídios do Chefe do Conselho viabilizavam a continuidade do projeto que durou quase meio século. É a única figura com sorriso aberto, a única que representada voltou ao seu meio, o da representação. Atrás de si, está quem lhe deu uma mãozinha, ajudando na criação e projecção da sua imagem com a imprensa e o SPN, a figura de António Ferro.

Para uma possível interpretação de todos os elementos da obra consultar a dissertação de mestrado em pintura, por nós efetuada em 2010.¹⁰⁵

Não escapou a Ernst Cassirer que desde Hegel e até Georg Simmel, passando por Burckhardt, a filosofia da história foi vista como recortada, investida pelo contra-motivo de uma tragédia da cultura. A tragédia da cultura é a tragédia da sua memória. É a tragédia da nossa memória enfraquecida pelo trágico. Como orientarmo-nos na poderosa afetação da tradição? E como libertar em simultâneo, a originalidade, necessária ao processo criativo nas belas-arts? A estas duas questões Cassirer responde com os termos de Warburg, de que a cultura é sempre essencialmente trágica porque o que sobrevive na cultura é antes de mais o trágico: polaridades conflituosas entre o apolíneo e o dionisiaco, movimentos patéticos, vindos da nossa própria imemorialidade.

¹⁰⁵ TAVARES, Isabel – Jorge Pinheiro: O Referencial. *Op. cit.* IV Cap.

São eles os elementos que constituem antes de mais, a nossa vida, a tensão interna da cultura ocidental.¹⁰⁶ Fluxos, refluxos, protensões, sobrevivências, retornos intempestivos, é assim o jogo da memória e do esquecimento.

¹⁰⁶ CASSIRER, Ernst – **Logique des sciences de la culture : Cinq études**. Trad. J. Carro e J. Gaubert. Paris : Le Cerf, 1991, pp. 195-223.

4. *Eterno-retorno*

A verdade e a mentira não encontram acomodação no pensamento de Nietzsche. As suas reflexões e teorias abalaram as convicções e tradições. Para o autor somos livres de criar os nossos valores, contrapondo-os aos valores doentios impostos, num ato de superação individual. A criação pode surgir da destruição. Defende que o elemento histórico e o elemento não histórico são igualmente necessários ao Homem. Necessários à possibilidade de movimento do corpo como do espírito, do sujeito, como da sua cultura por inteiro. A transformação/mudança é sobretudo movimento. Nietzsche pensou este movimento como um jogo, uma relação de forças. Memória e esquecimento, elemento histórico e elemento não histórico são forças – como são forças na esfera estética, o apolíneo e o dionisíaco, em que o jogo recíproco torna possível o movimento, a vida, tornar-se, transformar-se, numa perspectiva de corpo múltiplo. Uma vida feita de conflitos: forças ativas contra forças reativas; a transformação será então, polaridade (tornar-se ativa, tornar-se reativa, mas para lá dela forma-se um nó de tensões, sempre prolífico como as serpentes no **Grupo de Laocoonte** (27 a.C. – 68 d.C.) [Escultura] qualquer coisa de uma extraordinária complexidade na obra (tornar-se ativa, das forças reativas, tornar-se reativa das forças ativas).¹⁰⁷

Gilles Deleuze explicou esta dinâmica: “O que é o corpo senão quantidades de energia em relações de tensão, umas com as outras? E o objeto? Também ele é força, expressão de uma força, aparição de força”¹⁰⁸. E a História? A história de uma coisa, em geral, é a sucessão de forças que dela se apoderam e a coexistência das forças que lutam para dela se apoderarem. Um mesmo objeto, um mesmo fenómeno, muda de sentido consoante a força dominante que dele se apropria. Uma coisa poderá ter tantos sentidos,

¹⁰⁷ Cf. DELEUZE, G. – *Nietzsche et la philosophie*. *Op. cit.*, p. 81.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 81.

quantas as forças que dela se apoderarem. Foi deste modo que Warburg pensou o estatuto das fórmulas antigas, sempre reapropriadas e portanto metamorfoseadas, no curso mutante das suas sobrevivências e renascimentos.

A memória, compreendida como material é o pensamento de Nietzsche, um material plástico capaz de todas as metamorfoses, já que a memória e a sensação são o material das coisas. A sobrevivência fala-nos da indestrutibilidade dos traços: a metamorfose dir-nos-á do aniquilamento relativo e das transformações perpétuas, dirigindo-se ao esquecido, mas na condição de o pensar como esquecido vital da própria memória. A plasticidade surge no texto de Nietzsche, no momento em que se torna necessário pensar em conjunto os dois regimes do devir: do corte (no momento do corte esquece-se tudo) e regime de contra-corte (no decorrer das sobrevivências, após o corte, em que nos lembramos sem o saber). O homem não esquece nada da sua dor original, mas ele transforma tudo isso. O agente comum a este dispositivo, a esta capacidade de transformação, não é outro senão a plasticidade – força material – do próprio devir.

Entendamos força plástica como o acolhimento de uma ferida e de fazer a cicatriz participar no desenvolvimento do próprio organismo. Trata-se também de acolher uma forma quebrada e de fazer participar o seu efeito traumático no desenvolvimento das formas contíguas. A interpretação orgânica da plasticidade não tem nada de contraditório, como se pode ver na interpretação estética. Ela reúne o corpo e o estilo numa mesma questão de tempo: sobrevivência e metamorfose acabarão por caracterizar o eterno retorno em Jorge Pinheiro, no qual, a repetição nunca avança senão como excesso de si e a forma sem a sua tendência para o informe.¹⁰⁹

A Plasticidade impõe, numa relação inédita do universal ao singular, uma ligação onde o universal se pode deformar sob cada pressão ou impulso do objeto local. Nietzsche reivindicou esta possibilidade de desclassificação do universal. Propunha na obra **Die zweite unzeitgemässe Betrachtung** (1874) [Livro] que a História de Arte suportava ser transformada em obra de arte porque é nesta última que forma e força se encontram reunidas organicamente. Com o organismo surge naturalmente o estético. O artístico, formas e forças da cultura, bem como, o orgânico, formas e forças do corpo vivo assinalam-se na continuidade da História, tanto como forças não históricas quanto como sintomas e anacronismos. A arte constituía para Nietzsche, o centro – redemoinho – lugar crítico, por excelência, lugar do não saber – da disciplina histórica.

¹⁰⁹ DELEUZE, G. – **Diferença e Repetição**. *Op. cit.*, pp.122-152.

A História revolve, move-se e difere de si mesma, desdobrando-se plasticamente em crises, suspensões com ruturas, ductibilidades com sismos. E, é assim que a noção de *Nachleben*¹¹⁰ acabou por oferecer a formulação dinâmica, específica, histórica de um sintoma do tempo. Neste contexto, sintoma significa o ritmo muito particular de um acontecimento de sobrevivência: arrombamento (o surgimento do agora) e retorno (surgimento do passado) misturados. Dito de outra forma, será a concomitância inesperada de um contratempo e de uma repetição. Nesta perspetiva, invoca-se para as imagens, o privilégio do alheamento temporal. A inatualidade não é a pura e simples negação da história – ainda menos, a do próprio tempo. Ela impõe, antes de mais, a força conjugada do contratempo e da repetição. Entenda-se por força do contratempo, tudo o que exerce uma influência real, e não poderia aparecer, segundo Nietzsche, senão como um agir contra o tempo, o que significa, sobre o tempo. É neste sentido que se torna necessário compreender a reivindicação filológica e a paixão pela Antiguidade comuns a Nietzsche e Warburg e a Jorge Pinheiro, porque oferecem os instrumentos arqueológicos – não metafísicos e eternos, mas materiais e temporais – de uma crítica aguda do historicismo envolvente.

Ainda nos finais da década de setenta numa carta escrita em Paris, datada de 10 de junho de 1979 e publicada no mês seguinte em revista, Jorge Pinheiro revela-nos já os motivos que o levariam à opção plástica da linguagem figurativa:

A auto-reflexão da obra de Arte e a recusa da utilização da imagem (o que não implica a sua supressão) como mera transmissora hipotética de narrações e de descrições, friamente, acriticamente, não volta a ser possível nos mesmos termos. Isto é: não volta a aceitar-se o discurso verbal pré-existente à obra de arte como seu motor único ou fundamental, em nome da realidade (...). E a recusa da «história» não pressupõe a recusa do «discurso»; nem da imagem, que passará a ser «trabalhada» como qualquer signo: um «doador de sentidos».”¹¹¹

A semiótica e a psicologia da forma que foram objeto de estudo do pintor, em duas ocasiões distintas e que lhe permitiu contactar com o que de melhor se fazia lá fora, através das bolsas de estudo da Fundação Gulbenkian, marcariam o percurso figurativo do artista na nova figuração, iniciada na década de noventa. Peirce classifica os signos

¹¹⁰ Sobrevivência [trad. livre da autora].

¹¹¹ *Arteopinião*. (jul. 1979) 6

considerando não como um objeto ou ideia podem ser apresentados, mas como, podem ser representados.¹¹² Na classificação dos signos e sua tipologia, segundo Peirce, os ícones baseiam-se em relações de similaridade ou analogia e podem prescindir de qualquer correlação espaço-temporal. Correspondem a qualisignos e foram projetados para ser interpretados. Toda a pintura, ainda que convencional no seu método é uma representação deste tipo.

A partir das imagens somos, diz-nos Lyotard.¹¹³ Tudo o que é, já se apresenta com um ou vários sentidos, lembrando que sentido não significa explicação, mas somente, configuração. A imagem é portanto, um filtro de captação por onde a realidade se dá, propicia manifestação de ser e aparecer como linguagem, jogo de materialidade e abstração, proximidade e recuo.

Para Jorge Pinheiro, a imagem é coreográfica, projeta um homem, um mundo, sendo a visibilidade apenas um aspeto das suas infinitas variações. A sua integridade é apreendida na dramatização que implica movimentos, convergentes e divergentes, repouso e silêncio, absorvidos na corporeidade dramática das figuras colocadas em tela.

Os conceitos antagónicos em arte podem significar o mesmo. Construir até esgotar um tema – construção, destruição, transposição, metamorfose, transferência, migração – coexistem como a desordem na ordem, em que a desordem implica destruição e a ordem construção, mas a nova ordem só surgirá quando se instala a desordem. Os conceitos são evolutivos e em determinados momentos podem ser antagónicos. Só pela construção e destruição, desintegração e reorganização, a ordem aumenta e evolui.¹¹⁴

Toda a força histórica autêntica (a sobrevivência é uma delas) deve saber produzir o elemento não histórico que a contramotiva, e de igual modo, toda a força de rememoração deve saber produzir o elemento de esquecimento que a sustém. Em suma, o passado constitui-se no interior do presente, na força intrínseca da passagem e não na sua negação por um outro presente que o rejeitaria, como morto, por detrás de si. Todo o presente constitui-se do interior do passado, da sua força intrínseca de sobrevivência.

No catálogo da exposição antológica no CAMJAP, realizada em 2002, encontramos as palavras de Jorge Pinheiro:

¹¹² PEIRCE, Charles Sanders – **Semiótica**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1977. p. 65.

¹¹³ LYOTARD, Jean-François – **Discours/Figure**. Paris : Klincksieck, 1971. p. 239.

¹¹⁴ LYOTARD, Jean-François – **Discours/Figure**. *Op. cit.*, p. 240.

Com as «verdades» está-se sempre descansado ... depois quando essas verdades me fugiram, regressei à figuração. Mas hoje tenho ao meu serviço toda a história da arte e do pensamento estético, pela qual navego, não para contar histórias mas para dar livre curso à minha necessidade de expressão, sem o espartilho das verdades.¹¹⁵

O contratempo não acontece sem a arritmia dos regressos: é no regresso que o contratempo se constitui e com ele, todo o seu valor de sintoma, para lá de qualquer ocasião ou simples acaso. Reciprocamente, a repetição não se dá sem as fraturas imprevistas: a repetição separa-se no repetido, torna disfuncional o retorno ao idêntico.

O retorno do mesmo não é o retorno ao mesmo nem o retorno ao idêntico. O mesmo que regressa no eterno retorno, não é a identidade do ser, mas tão só um semelhante, uma figura. A figura da bacante que regressa na sobrevivência das formas do *Quatrocento* não é a personagem grega, mas uma imagem marcada pelo fantasma metamórfico – clássico, mais tarde helenístico, depois, romano, depois ainda, reconfigurado no contexto cristão – desta personagem: em suma, é uma semelhança que passa e que regressa. Eis porque a repetição de repente, transporta em si a diferença. Warburg compreendeu esta problemática ao estudar as imagens – no devir e nas suas variações – ambos foram entendidos como um lugar privilegiado para toda a sobrevivência cultural. Para lá de uma ideia generalizada de imitação de modelos antigos, as sobrevivências tornam-se imagens – matéria sobrevivente das semelhanças.

À medida que Warburg avança para uma metapsicologia dos fenómenos culturais, tende também para uma fenomenologia do corpo da imagem. Até à sua morte não cessará de evocar forças psíquicas, dando especial enfoque às relações corporais e fantasmáticas do sujeito (artista ou espectador) à imagem.

A imagem rememorada ou *Engramm*¹¹⁶, segundo o termo criado por Semon, é aquela que se forma depois de morrerem as sensações ou excitações originais. Sobrevivem imagens rememoradas das sensações que jogam discretamente ou ativamente, o seu papel de substitutas no destino ulterior do organismo. Esta é uma forma estranha e muito interessante, para aproximar a explicação biológica do pensamento psíquico do tempo como energia da memória. Esta forma de energia envolve o processo memorizador de uma latência operatória que espera o seu momento, até que surja a

¹¹⁵ PINHARANDA, João Lima – **Jorge Pinheiro 1961-2001**. Lisboa : FCG/CAMJAP, 2002. p. 26.

¹¹⁶ No original. [Imagem rememorada – trad. livre da autora]

oportunidade de um retorno parcial da situação energética originária, a qual Semon denominou um momento de *ecphoria*.¹¹⁷ Trata-se de um modelo de sobrevivência energética, capaz de responder, ainda que parcialmente, a certas exigências que colocam no património cultural das imagens, as noções warburgianas de *Nachleben* e *Pathosformel*.

Noções estas que se constroem tanto no campo médico científico quanto no heurístico: não significam uma adesão a um dogma biológico particular. Aproximam-se, por vizinhança, em Warburg às referências de empréstimos formais que Anton Springer reconheceria na filosofia hegeliana da História, à filosofia do inconsciente segundo Eduard von Hartmann, à paleontologia do espírito, segundo Tito Vignoli, sem contar a morfologia göetheana omnipresente – a teoria da memória das formas – e a concepção romântica da historicidade em Thomas Carlyle.¹¹⁸

O princípio da deslocação enunciado por Darwin¹¹⁹ corresponde às intuições primeiras de Warburg, desde que procurava definir, em 1893, o modo de sobrevivência das fórmulas antigas de *pathos* nos acessórios animados – roupagens, penteados – das personagens tão estranhamente impassíveis e desafetadas de Botticelli. Começa-se assim a compreender como as formas corporais do tempo sobrevivente advêm, não somente, em contratempo, mas também, em contra-movimento: em contra-efetivações, em movimentos-sintomas. É, frequentemente, através de um movimento deslocado, em todos os sentidos do termo, que a intensidade se obtém: surge, por surpresa, onde não se espera. Trata-se portanto, de uma deslocação radical, uma deslocação que produz intensidade.

De todos os seus contemporâneos, Freud foi quem mais se aproximou do pensamento de Warburg, ao produzir análises semelhantes no campo das formações do inconsciente, sonhos, fantasmas e sintomas são reflexos do inconsciente das formas.

Não é de espantar, então, a importância no fenómeno reconhecido por Darwin como princípio geral da expressão, denominado antítese. Adaptado a *Pathosformel*, o princípio da antítese manifesta-se em processos que Warburg denominou inversão de sentido ou inversão energética. Não há forma patética sem polaridade e sem tensão energética, mas a plasticidade das formas e das forças, no tempo das suas

¹¹⁷ SEMON, R. W. – *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig : Engelmann, 1904. pp. 137-143.

¹¹⁸ CARLYLE, T. – *Signes of Times*. In *The Works of Thomas Carlyle : Critical and Miscellaneous Essays*. Londres : Chapman & Hall, 1896. p. 9.

¹¹⁹ DARWIN, C. – *The Expression of the emotions in man and animals*. New York-Londres : Appleton, 1910.

sobrevivências, reside precisamente, na capacidade de converter ou inverter as tensões veiculadas. Uma polaridade pode ser transportada ao seu grau máximo de tensão ou encontrar-se em certas circunstâncias, despolarizada. O seu valor passivo pode tornar-se ativo, etc.¹²⁰

A fórmula de *pathos* tem uma ligação paradoxal e comum com a formação do inconsciente, no sentido freudiano do termo, na vocação a intensificar o afeto na forma, o que vai ao encontro de uma espécie de insensibilidade na contradição: está sempre em aberto, deixar um significado por outro antitético. Compreende-se deste modo, o porquê do pensamento de Warburg estar investido de esquemas oscilatórios, de inversão dinâmica, de tensões irresolúveis: *ethos* e *pathos*, apolíneo e dionísio, olímpico e demoníaco. Coloca a cultura no espelho sombrio da sua própria experiência psicopatológica, entre o transtorno esquizóide e o vaivém maniaco-depressivo.¹²¹ Um debate, um desejo ou um combate interno imerso em cultura, em que fórmulas de *pathos* sobrevivem nos nossos olhos como movimentos fósseis.

A fórmula de *pathos* é uma força formadora do estilo com aproximações a um estatuto de paradigma linguístico, o qual, através de processos de intensificação ou amplificação do movimento, denota o uso gramatical do comparativo e superlativo. A analogia linguística estendida à linguagem gestual, estruturante das obras de arte, permite encontrar *mutatis mutandis* numa Bacante quando por exemplo, aparece sob a forma (traços) de uma Salomé dançante da Bíblia ou quando Ghirlandaio para representar uma serva trazendo uma taça de fruta, transporta deliberadamente o gesto de uma Vitória figurada sobre um arco de triunfo romano.

É então, o elemento de estranheza indiciado na obra figurativa de Jorge Pinheiro produzida a partir de citação estilística ou fotomontagem que tem o poder de intensificar um gesto presente, vendo-o no tempo fantasmático das sobrevivências, como o foi a estranheza vista por Warburg na colisão anacrônica do Agora (Serva) e do Passado (Vitória) que abre ao estilo, o seu próprio futuro, a capacidade de mudar e de se reformar por inteiro. Esta é, na língua como nos corpos e nas imagens, a força das sobrevivências: toda a transformação – toda propensão para o futuro, toda a descoberta

¹²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges – *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. *Op. cit.*, p. 246.

¹²¹ GOMBRICH, E. H. – *The Image and the Eye*. Londres : Phaidon, 1970. p. 303.

intensa, toda a novidade radical – passa pela revisitação de termos originários (*Urworte*).¹²²

Esta será provavelmente a explicação porque o último projeto de Warburg, o **Atlas Mnemosyne** se tenha apresentado aos olhos do historiador como uma procura arqueológica, via sobrevivências, metamorfoses e sedimentações do tempo perdido e da fantasmática dinâmica própria de certos termos originários da linguagem gestual das paixões.¹²³

Também Jorge Pinheiro busca em profundidade uma fórmula de apropriação e deslocamento radical dos termos originários, através da citação enquanto material plástico votado a empréstimos sucessivos, promovendo deslocamentos incessantes e reversos antitéticos. Os termos originários citados não existem senão como sobreviventes, o mesmo é dizer, impuros, mascarados, contaminados, transformados, antiteticamente revirados. Passam como um fluxo de estranheza temporal nas obras, mas não estão confinados ao seu estado natural, até porque rigorosamente falando, o estado natural nunca existiu como tal.

Também não nos devemos enganar, ao procurar no paradigma linguístico, a redução iconológica das imagens aos termos, apesar das muitas declarações proferidas pelo artista nos apontarem neste sentido. Não existem operações redutoras em Jorge Pinheiro: a sua procura das fontes não tem em vista explicar as obras de arte através de textos, mas antes, torná-las plurais, levar-nos a reconstituir o lugar de conaturalidade [antropológica], de aglutinação entre o termo e a imagem. Esta conaturalidade está inscrita na história dos corpos, tanto como na história dos termos – ícones, índices e símbolos – uma arqueologia nostálgica que serve a antropologia histórica dos gestos capaz, de examinar a constituição técnica e simbólica dos gestos corporais de uma dada cultura. Não existe decifração da obra, já que qualquer explicação se torna um acréscimo e como tal, nova cifra a acrescentar às existentes que tornam a obra polissêmica.

Outro elemento, não menos importante, é o coreográfico. Tem por função questionar de forma mais radical, o estatuto da fórmula, na medida em que ela dá existência a um *pathos*, o mesmo é dizer, a uma atenção física e afetiva do corpo humano. Pode-se colocar a hipótese de que as técnicas do corpo – saudações, danças, regras de combate,

¹²² No original. [termos originários – trad. livre da autora]

¹²³ DIDI-HUBERMAN, Georges – **L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. *Op. cit.*, p. 253.

desportos, atitudes de repouso, posições sexuais – oferecem uma articulação privilegiada para esta conaturalidade entre a palavra e a imagem. Foi a este elemento primeiro que Warburg esteve atento: quer se tratasse de Botticelli ou de Ghirlandaio quer também, Leonardo da Vinci ou Agostino di Duccio, Mantegna ou Dürer, constantemente, ressurgia a questão do gesto intensificado.

A conversão do gesto natural – andar, passar, aparecer – em fórmula plástica – dançar, voltear, pavonear – revela uma intensidade coreográfica que atravessa toda a pintura do *Renascimento* e que tratando-se da graça feminina, foi denominada por Warburg como uma personificação concetual transversal e mítica da Ninfa. As suas vestes e penteados encarnam a Vénus terrestre e a Vénus celeste, dançarina e Diana, escrava e Vitória, Judith castradora e Anjo feminino.

Com toda a História da Arte presente, Jorge Pinheiro faz dela o seu objeto de estudo e com ela produz obra figurativa durante duas décadas, o que implica afrontar intrigações, estratificações e sobredeterminações: cada objeto da História da Arte retirado à história e nela se acrescentando foi provavelmente olhado pelo artista como toda a História de Arte o fora por Warburg como um complexo – fascinante e temível – amontoado de serpentes sinuosas. Como descrever o amontoado móvel do tempo para além da banda contínua das filiações vasarianas? Como descrever o amontoado móvel das imagens para além das atividades estanques e sabiamente hierarquizadas da nossa sociedade?

Foi para responder a este tipo de questões que as noções de *Nachleben* e fórmulas de *pathos* foram introduzidas por Warburg: para pensar melhor no contexto de estudos sobre a cultura visual do *Renascimento*, o que sobredeterminação significaria, o que exigia do historiador a polivalência e a plasticidade das imagens, o intenso trabalho no cerne das coisas e dos símbolos. O termo sobrevivência permitia apreender a sobredeterminação temporal da História, a expressão fórmula de *pathos* permitia apreender a sobredeterminação significativa das representações antropomórficas, tão familiares da nossa cultura ocidental. Jorge Pinheiro produz um trabalho específico da memória (anamnése) que mistura e separa alternativamente os fios da meada móvel.

A sobredeterminação dos fenómenos estudados por Warburg poder-se-ia formular a partir de uma condição minimalista que descreve o batimento oscilatório – balanço eterno – de instâncias, agindo sempre, umas sobre as outras na tensão e na polaridade: impressões com movimentos, latências com crises, processos plásticos *versus* processos não plásticos, esquecimentos com reminiscências, repetições com contratempos; as

quais se poderiam designar – sintomas – dinâmicos decorrentes destes batimentos estruturais, do eterno retorno.

O sintoma designaria este complexo movimento serpentilíneo, este intrincado não resolutivo, esta não síntese do fantasma e do *pathos*. O sintoma constitui-se como o cerne dos processos tensivos, uma mistura reminiscente por excesso ou por defeito, originando uma temporalidade paradoxal. Entendido no sentido freudiano do termo, é um sentido que subverte e contradiz toda a semiologia clínica existente. Os estudos preliminares existentes, das sobrevivências, segundo Tylor, os resíduos vitais, segundo Burckhardt, as formas afetivas primitivas do dionisíaco, segundo Nietzsche e os princípios gerais da expressão, segundo Darwin, constituíram sem dúvida, fontes indiscutíveis entre outras, para a noção do sintoma. Já a formação do sintoma segundo Freud, é constituído antes de mais, por um interpretante, veículo que pode ajudar na clarificação do desmontar dos modelos temporais, corporais e semióticos pensados por Warburg. As analogias conceituais aproximam Warburg de Freud numa forma de pensar fora do sistema, como referiu Gombrich, apesar de Warburg não apreciar muito esta aproximação.

O sintoma como orientação interpretativa mede-se tanto pelo contratempo como pelo contramovimento inconscientes, abrindo caminho à noção de metapsicologia do tempo. A aparente história dos objetos transforma-se em história da psique, encarnando estilos, formas, fórmulas de *pathos*, símbolos, fantasmas e crenças, em suma, tudo o que Warburg perspetivou no termo expressão. Metamorfose em que a psicologia histórica modifica em profundidade, o ponto de vista idealista da arte. Falar de Psicologia histórica significa colocar como hipótese que o tempo das sobrevivências é um tempo psíquico de múltiplos níveis.

Os motivos da sobrevivência na obra de Jorge Pinheiro são seletivamente aqueles que os contramotivam e em simultâneo contêm grande força psíquica: representações patéticas, emanadas do desejo, alegorias morais, figurações do luto, símbolos de poder, etc. Os domínios da sobrevivência são da ordem do estilo, do gesto e do símbolo enquanto vetores de mudança entre lugares e tempos heterogéneos. Por fim, os processos de sobrevivência não podem ser compreendidos senão a partir da sua conaturalidade com os processos psíquicos, onde se manifesta a atualidade do primitivo – traços pulsionais ou fantasmáticos, latências ou críticas – fórmulas de *pathos*.

As fórmulas de *pathos* são sintomas visíveis – corporais, gestuais, apresentados, figurados – de um tempo psíquico irreduzível à trama de peripécias retóricas,

sentimentais ou individuais. A expressão, não é apenas, o reflexo de uma intenção, é antes de mais, o retorno de um recalçamento na imagem. Explica-se assim, porque o termo *Nachleben*, em Warburg, aparece como o tempo de um contratempo na história (no sentido de um continuar dos estilos) e as fórmulas de *pathos* como o gesto como um contrafeito na história (no sentido da *storia* que representa uma imagem).

No período em estudo, a obra figurativa de Jorge Pinheiro começa por analisar o prazer das invenções formais do *Renascimento*, mas também, a culpabilidade das retenções memorativas que se podem manifestar nos estilos. As obras evocam os movimentos de criação artística, bem como, as compulsões de autodestruição colocadas em obra, na exuberância das próprias formas; sublinham a coerência dos sistemas estéticos, mas também, o irracional das convicções que por vezes, fundam estes mesmos sistemas; procuram na unidade das épocas estilísticas, os conflitos e as formações de compromisso que as podem atravessar ou separar; consideram a beleza e o charme das obras-primas, mas também, a angústia e as fobias que as encerram, oferecendo-nos, contemplação, sublimação e crítica.

Podemos dizer que a obra figurativa de Jorge Pinheiro no que diz respeito aos seus modelos de tempo e modelos de sentido – fórmulas de *pathos* – procura apreender os seus objetos prediletos, a partir dos efeitos críticos da imagem em movimento. Efeitos críticos e causas inconscientes constituem a estrutura do sintoma, segundo Freud.

Na época de Warburg, não faltaram tentativas para escrutinar os movimentos da expressão até nos seus redutos patológicos: depois do mecanismo fisiognomónico estudado por Theodor Meynert, em 1884, até à patologia da consciência simbólica, segundo Ernst Cassirer, em 1929, passando pelas desordens do gesto expressivo, analisadas por Karl Jaspers, em 1913.

Para Freud, a marca permitia-lhe compreender como é que o sintoma atualizava uma memória inconsciente em obra. O desfasamento permitia explicar o jogo constante das intrincadas figurações e das metamorfoses significantes: forma dinâmica de visar a complexidade dos fenómenos. A antítese permitia descrever os modos como o inconsciente funciona no sintoma. Significativamente, Freud aborda o problema do sintoma em profundidade, nos movimentos ilógicos, no momento negativo, o grau de máxima tensão da fórmula de *pathos*. Com Freud, o sintoma histórico deixa de depender de uma iconografia: não é nem um quadro representativo ou protocolar nem reflexo de um traumatismo. Desenvolve-se em múltiplas polaridades, reunidas em amontoado ou erráticamente juntas, por vezes inquietas e em movimentos serpenteantes: toques com

tabus, ataques com defesas, desejos com censuras, crises com compromissos, intricações com desintrações. À cavilha dialética destas polaridades, surge o momento sintomático, enquanto tal. Freud observou-o – ainda antes de o interpretar – num estudo de caso, por si descrito:

[...] num estudo que observei, a paciente tem com uma das mãos o vestido preso contra o seu corpo (enquanto mulher) ao passo que com a outra mão se esforça por o arrancar (enquanto homem). Esta simultaneidade contraditória condiciona em grande medida o que existe de incompreensível numa situação entretanto tão plasticamente figurada no ataque presta-se com certeza perfeitamente à dissimulação do fantasma inconsciente posto em obra.¹²⁴

Freud partira de um dado fenomenológico incontornável, tão evidente a seus olhos – mas difícil de interpretar – o sintoma ou corpo transformado em imagem – que obedece a uma estrutura compósita. Goethe partiu desta mesma constatação, a propósito dos gestos desesperados do **Grupo de Laocoonte** (27 a.C. – 68 d.C.) [Escultura] obra atribuída por Plínio a Agesandro, Atenodoro e Polidoro, em que a intensidade enérgica do grupo escultórico ultrapassa desmesuradamente as nossas capacidades de entendimento: uma obra contempla-se e sente-se; é enérgica, mas nunca poderá ser verdadeiramente conhecida.¹²⁵

O segundo elemento essencial na estrutura e que torna a obra incompreensível é a simultaneidade contraditória. As realizações extremas e contraditórias afrontam-se e tornam-se contrafeitas para um só corpo. Freud descreve esta dialética – exatamente como Warburg o fizera para a Madalena em **Lamentação sobre o Cristo morto** (c. 1463-1490) [Escultura] de Niccolò dell'Arca (figura 41) – observando os acessórios em movimento dos panejamentos do vestido: arrancado com violência pela metade-homem à metade-mulher, agarrado pela metade-mulher contra a agressão da metade-homem. O resultado será uma intricação em movimento, polaridades misturadas. O sintoma, para Freud, representa a realização de dois desejos contraditórios: a constituição dúplice de toda a formação do inconsciente.

O sintoma – tal é a sua etimologia – reenvia ao que tomba, não ao que significa. Com ele, os próprios signos explodem. Freud já o indicava, desde a descrição da forma como

¹²⁴ Cf. FREUD, S. – **Conférences d'introduction à la psychanalyse**. Trad. F. Cambon, Paris : Gallimard, 1999, p. 466.

¹²⁵ GÖETHE, J. W. – **Sur Laocoon**. Trad. J. M. Schaeffer, Paris, Flammarion, 1996, p. 165.

o sintoma é sobredeterminado num plano não apenas sincrónico (muitos sentidos em simultâneo), mas diacrónico (modificando-se cada um no tempo). Em suma, o sintoma, no sentido freudiano do termo, dá conta da oscilação constante entre polarizações extremas e despolarizações, produtoras de ambivalências:

[os sintomas] são o resultado de um conflito em que a aposta é um novo modo de satisfação da libido. As duas forças desunidas encontram-se de novo no sintoma, reconciliam-se de alguma maneira pelo compromisso da formação sintomática. É também a razão pela qual o sintoma tem uma tal capacidade de resistência: é conservado de ambos os lados.”¹²⁶



Fig. 41 – DELL’ARCA, Niccolò – Lamentação sobre o Cristo morto. (c. 1463-1490) [Grupo Escultórico] Terracota com vestígios de policromia. Dimensões: tamanho natural. Igreja de Santa Maria della Vita, Bolonha, Itália.

Esta capacidade de resistência pode compreender-se também, como uma capacidade de sobrevivência. A tenacidade histórica das fórmulas de *pathos* explica-se então, metapsicologicamente, pela intricação dos conflitos mantidos e dos compromissos sempre possíveis na obra. Na arte do *Renascimento*, a Madalena de **Crucificação** (c. 1470) [Baixo-relevo] esculpida por Bertoldo di Giovanni é a ménade antiga e esta não

¹²⁶ FREUD, S. — *Conférences d’introduction à la psychanalyse*. *Op. cit.*, p. 456.

sobrevive senão pelo luto e desejo que são mantidos em conflito simultâneo: é o que possibilita o compromisso da deusa pagã em transe com a santa cristã em lágrimas.

Freud escreve que o sintoma é uma “ambiguidade engenhosamente selecionada que encerra dois significados que se contradizem totalmente.”¹²⁷

O sintoma joga com a antítese, criando situações incompreensíveis porque confere uma intensidade plástica – o mesmo é dizer – uma evidência fenomenal dada ao observador, como por exemplo, uma escultura – com jogos complexos da simultaneidade contraditória – onde coexistem e dialogam conflitos e compromissos, formações reativas e formações substitutivas. Coexistem e transformam-se em representações recalcadas e representações recalcantes.

O que Freud diz da contorsão histórica diz Warburg das fórmulas figurativas capazes de sobrevivência e Jorge Pinheiro das fórmulas citadas: jogo de antíteses - insensibilidade à contradição lógica – adquirindo uma outra expressão freudiana – transformação e tenacidade – manifestadas na capacidade do eterno retorno. Com Warburg e Freud, Jorge Pinheiro partilha ainda, da atenção particular aos *pivots* formais destes reversos de sentido. Warburg observa a estrutura de *pathos* na obra, tanto nos quadros de Botticelli como nos frescos de Ghirlandaio. Em ambos, é manifesta a força poderosa dos *pivots* visuais: em Botticelli é a moldura orgânica do corpo e dos seus acessórios em movimento, cabelos e panejamentos; em Ghirlandaio é a moldura arquitectónica do chão e do estrado, de onde surgem tão estranhamente, os retratos genealógicos das crianças Médicis, em Santa Trinità, em Jorge Pinheiro é a composição, figuração e representação reiteradas por formas de citação de grande visibilidade. Algumas destas técnicas de representação e composição que fizeram sucesso nas emergentes artes da fotografia ou do cinema no início do séc. XX, partiram da pintura e Jorge Pinheiro partindo desta última a ela regressa incorporando as outras.

Ao redor destes *pivots* visuais, dançam todas as contradições, todos os conflitos da imagem na obra: harmonias com ruturas, belezas com horrores, semelhanças com dissemelhanças, tempos presentes com passados, vidas com mortes... a lei morfológica do amontoado de serpentes é sem dúvida, complexa, sobredeterminada, impossível de esquematizar. Mas, existe e deixa-se entrever. Não se alcança, mas deixa-se aproximar, aflora-se no ritmo das intricações móveis veiculadas pela imagem coreográfica.

¹²⁷ FREUD, S. – *Conférences d'introduction à la psychanalyse*. *Op. cit.*, p. 458.

Freud encontra um terceiro elemento estrutural, da constituição do sintoma, a transferência ou deslocação. Este elemento leva-nos a compreender o porquê da expressão sintomática, tão espetacular, tão violenta e imediata, a qual procede de um verdadeiro trabalho de dissimulação, véu fantasma, inconsciente, presente em obra. O sintoma aparece velado porque se metamorfoseia e se se metamorfoseia é porque se dá uma transferência. É esta que permite o recalçamento, o retorno. O sintoma transfere e transforma. É uma fenomenologia da partida, migrante. Requer sobretudo, interpretação.

O traço mnésico ou inscrição inconsciente será o quarto elemento estruturante do sintoma, aquele que nos diz que é uma sobrevivência, uma porta-memória. Lacan procurou na noção de cadeia significante¹²⁸, uma resposta para o duplo requisito do sintoma e das formações do inconsciente em geral, conjugando efeitos de máscara e efeitos de verdade, forças de transformação e forças de repetição, transferências incessantes e recalçamentos indestrutíveis.

As forças da imagem – forças psíquicas e plásticas – trabalham em simultâneo, o material sedimentado, impuro e movimentado, numa memória inconsciente. O historiador e o historiador de arte não aceitam sem relutância que a evidência do seu trabalho seja de algum modo desorientada, barrada por uma memória sem tempo, uma memória insensível às continuidades narrativas bem como, às contradições lógicas. Warburg mostrou-se perentório sobre esta matéria:

Caracterizar a restituição da Antiguidade como o resultado de uma nova consciência da facticidade histórica e de uma empatia artística livre de todo o dogma moral, é satisfazer-se de uma reconstrução evolucionista descritiva que permanece insuficiente porquanto não se arrisca em simultâneo a descer às profundezas da natureza pulsional, onde o espírito humano se funde com a matéria sedimentada de modo não cronológico.

Somente uma tal imersão permite distinguir a marca dada pela impressão aos valores expressivos da emoção pagã, enraizados no acontecimento orgiaco primitivo: a (trupe) *thias* trágica.¹²⁹

Reconhece-se neste acontecimento figurando o primitivo, uma marca persistente do modelo dionisiaco. Mas, o que a figura trágica evoca não é mais do que uma imersão

¹²⁸ LACAN, J. – **Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse**. Paris : Le Seuil, 1973.

¹²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges – **L'image survivante : Histoire de L'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. *Op. cit.*, p. 308.

analítica nas profundezas da natureza pulsional, para lá de toda a consciência da factualidade histórica.

No modelo freudiano, uma formação de sintoma é de algum modo, uma sobrevivência que toma corpo. Corpo agitado de conflitos e de movimentos contraditórios, corpo agitado pelos redemoinhos do tempo. Corpo de onde surge, subitamente, uma imagem recalcada. Freud descobriu que no sintoma – todo o gesto é patético – o mesmo é dizer, afetado. Todo o gesto é patético porque tudo o que sobrevém ao corpo, no momento, manifesta-se através de forças de uma memória em sofrimento. Todos os movimentos produzidos num ataque histérico são quer formas reativas do afeto ligado à lembrança quer movimentos exprimindo essa lembrança e os dois, em simultâneo, o princípio da antítese, ou seja, simultaneidade contraditória. Em qualquer dos casos, afirma Freud, “é sobretudo, de reminiscências que sofre o histérico.”¹³⁰ E é o seu corpo transposto em imagem que as expressa de todas as formas possíveis.

Sofrer de reminiscências é a proposição decisiva e a psicanálise nasceu dela. Em simultâneo, Warburg descobria que nos frescos de Ghirlandaio, a ninfa florentina dança reminiscências como na obra de Dürer **A Morte de Orpheu** (1494) [Desenho] Orpheu literalmente sofre e morre de reminiscências. Se o sintoma se dá a ver como símbolo incompreensível é porque no fundo, na mesma medida, ele compreende-se como produto de um reservatório complexo onde se enredam mil e um símbolos mnemónicos:

Em suma, o comportamento do sintoma histérico não difere em nada do da imagem mnemónica [...]. A única diferença reside na aparição aparentemente espontânea do sintoma histérico, quando então recordam de o terem provocado por ações e ideias. Na realidade, é um continuum interrompido por «resíduos mnemónicos» imutáveis que incidentes geradores de emoções e atos mentais nos deixaram, confinado aos sintomas históricos – «símbolos mnemónicos».¹³¹

Freud diz-nos que o sintoma age como a imagem: como um conjunto, sempre novo e surpreendente de resíduos vitais da memória. Como uma cristalização, uma fórmula de sobrevivência. Será necessário falar da condição de imagem da memória, mas como condição perturbada e dissociar memória de recordação. Tanto Freud como Warburg

¹³⁰ FREUD, S. – *Études sur l'hystérie*. Trad. A. Berman, Paris : PUF, 1973. pp. 5-11.

¹³¹ FREUD, S. – *Études sur l'hystérie*. *Op. Cit.*, pp. 240-241.

apreenderam que a memória é inconsciente – “O consciente e a memória excluem-se simultaneamente”¹³² – escreve Freud a Wilhelm Fliess, em 1896.

Será de todo conveniente compreender que a recordação – que temos à disposição, por exemplo, desde que Vasari consagrou o grande romance familiar da arte florentina – não é senão uma amnésia organizada, um chamariz, obstáculo à verdade, para além da exatidão factual, veiculando uma função de projeção. Trata-se de reciprocamente, compreender o género de trabalho, pelo qual esta memória paradoxal se pode organizar.

Na correspondência a Fliess, em 1896, Freud reconheceu que a complexidade da teoria do sintoma se tornava uma hipótese sobre a memória em geral: a questão dos traços mnemónicos indestrutíveis, o processo de estratificação e reconstruções segundo novas circunstâncias, manifestam o recalçamento mas também, a multiplicidade de géneros de símbolos postos em obra, pelo trabalho da memória.¹³³

Desta complexidade emergem, pelo menos, duas características fundamentais. A primeira é que a memória inconsciente não se deixa apreender senão em momentos – sintoma, surgindo como ações póstumas de uma origem perdida, real ou fantasmática. A segunda é que a memória inconsciente não surge nos sintomas senão como um nó de anacronismos, onde se intrincam múltiplas temporalidades e múltiplos sistemas de inscrição heterogéneos:

O que há de essencialmente novo na minha teoria é a ideia de que a memória está presente não apenas uma vez mas muitas vezes e que ela se compõe de diferentes espécies de «signos». [...] A defesa patológica não é dirigida senão contra os traços mnemónicos ainda não traduzidos e pertencentes a um estado anterior. [...] Encontramo-nos então em presença de um anacronismo: numa certa região forense, existem ainda, traços sobrevividos do passado.¹³⁴

O anacronismo define possivelmente, o essencial da noção de memória, aqui tratada. Ao nível das estruturas lógicas, aparece como modo temporal das sobredeterminações na obra, em toda a formação do inconsciente. Freud percebeu que no sintoma, as árvores genealógicas enredam-se e recruzam-se em certos pontos nodais privilegiados. Mas este enredamento será pensado mais como contentores com aberturas, falhas

¹³² FREUD, S. – *Études sur l'hystérie*. *Op. cit.*, p.154

¹³³ *Ibidem*, p. 160.

¹³⁴ *Idem*, pp. 154-156.

sísmicas, abrindo-se a cada passo no território histórico. Freud deixou escrito esta noção de contentor, de árvore, uma floresta de feridas, como se o gesto sintomático fosse único, no instante anacrónico da sua descarga. O paciente em crise não está a ter nenhuma recordação do que esqueceu e permanece recalcado e não faz senão traduzir a memória em atos, pelo gesto. Não é sob a forma de recordação que o facto esquecido reaparece, mas sob a forma de ação.

O anacronismo do sintoma frustra os modelos positivos da causalidade e historicidade: anacrónico porque intenso e intrusivo, anacrónico porque complexo e sedimentado. Tudo se passa aqui contrariamente ao que diz o axioma *cessante causa, cessat effectus*. Tudo se passa contrariamente às hierarquias factuais do grande e do pequeno, do antecedente e do consequente, do importante e do irrelevante. Tudo se passa portanto, contrariamente às previsões da narrativa histórica e dos modelos familiares de determinação causal ou de evolução:

“ [...] Todos os desejos, moções pulsionais, modos de reagir, pontos de vista da criança estão presentes de maneira probatória no homem maduro e podem reaparecer em condições favoráveis. [...] O passado psíquico tem portanto por característica o de não ser, como o passado histórico, aniquilado por rejeições; ele mantém-se ao lado do que sobrevém seja como forma somente virtual, seja como verdadeira contemporaneidade.”¹³⁵

O tempo psíquico transtorna a própria ideia de tempo histórico. Se a memória é inconsciente, como é possível então constituir o seu arquivo, o seu testemunho?

Quando falamos de uma imagem, ela suscita-nos para além do presente que nos oferece, uma dupla tensão: veicula-nos para o futuro através dos desejos que convoca e para o passado pelas reminiscências que invoca. A pintura figurativa de Jorge Pinheiro é sobretudo, para além do princípio do prazer, o modo de instauração do tempo na imagem – projeto freudiano por excelência. As pulsões não têm um destino, as representações não sofrem de esquecimento dos recalcamientos, o inconsciente não surge por regressão e não se desloca na intemporalidade? Enfim, a morte não nos constrange psiquicamente ao luto e à melancolia? A fórmula que Freud descobriu no sintoma, Warburg na sobrevivência das imagens e Jorge Pinheiro na citação foi sobretudo, a descoberta de um regime descontínuo da temporalidade: redemoinhos e

¹³⁵ FREUD, S. – *Études sur l’hystérie*. *Op. cit.*, pp. 206-207.

contratempos que se repetem, ainda que em repetições pouco regulares, sendo no entanto, previsíveis e psiquicamente soberanas.

Freud qualificou o inconsciente de *zeitlos*.¹³⁶ O inconsciente seria portanto, intemporal. Coloca a intemporalidade do inconsciente como condição dialética – a negatividade fecunda – do escoamento temporal. A memória, essa sofre de inalterabilidade recalcada. A característica crónica da memória não significa a imobilidade, bem pelo contrário. A inalterabilidade tem um ritmo que Warburg assinalou na emergência das formas sobreviventes da cultura e que Freud tentou explicar sob a noção de metapsicologia da repetição. O termo freudiano é dirigido ao destino das pulsões e os termos warburgianos *Nachleben* e *pathosformel* ao destino das imagens, e ambos também poderiam ser aplicados à obra figurativa e ao autor em estudo, se bem que o autor refira em várias ocasiões o termo Anamnese em relação à pintura desta fase – a reminiscência voluntária, o trabalho da memória sobre si mesma, a busca do que foi, do que ainda é, mas em nós. Num tempo em que a pintura dá sinais de incapacidade de renovação estética, o pintor diz-nos o caminho a que devemos voltar, para voltar a seguir: reaprender. A figuração múltipla da obra representada através da citação abre o espaço cénico do quadro às personagens para que possam ser atores e reatores.

Voltar à aura de respeito, ligada ao objeto plástico, ao passado da arte e ao valor estético, adquirido pelo desenho, também ele venerável, é o modelo de ensinamento proposto pelo Mestre e visível em exposição, reaprendermos por um processo de anamnese.

Anamnese (1994) [Desenho - série] (figuras 9 e 10) é o título dado a um conjunto de obras, produzidas em 1994, expostas em 1995, em Lisboa e Porto. O texto do catálogo escrito pelo próprio em carta aberta diz-nos: “...exaustos como estamos pela repetição tautológica das mesmas atitudes assignificantes, urge voltar a assumir a defesa da Sabedoria, talvez, um processo de anamnese.”¹³⁷

Os desenhos de Estudo de **Anamnese** (1994) [Desenho - série] remetem o mestre para o desenho de estátua, a “vetusta tradição”¹³⁸, numa reaprendizagem da sua formação académica, 50 anos antes, copiando agora tão fielmente as estelas funerárias gregas e romanas, como outrora lhe ensinaram com as imagens da escultura clássica. Jorge

¹³⁶ No original [intemporal – trad. livre da autora]

¹³⁷ ARTE PERIFÉRICA – **Jorge Pinheiro : Anamnese**. Lisboa. (mar. – abr. 1995)

¹³⁸ ARTE PERIFÉRICA – **Jorge Pinheiro : Anamnese**. *Op. cit.*

Pinheiro explica o conjunto de desenhos como forma teórica de reflexão, sobre as raízes da nossa civilização e sobre a história da pintura, fazendo-a.¹³⁹ Em entrevista anterior, concedida a Carlos Vidal, tinha explicitado a mesma ideia.¹⁴⁰

A série de desenhos **Anamnese** (1994) [Desenho – série] serve ainda, de suporte a toda uma série de quadros nesta década. A temática de **Anamnese** remete para o estatuto do desenho como cânone civilizacional e para outros conceitos, ligados à arte e filosofia. Os títulos, inscritos nos desenhos, expressam esses mesmos valores: **Cosmogonia, Thesis, Aura, Pathos, Anima, Hypnos, Muthos, Non Ens, Eros, Anamnese, Logos, Nihil est in intellectu quod prius fuerit in sensu, Solus Ipse, Intellegere** e **Aporia** (1994) [Desenho – série]. A série de desenhos de estelas funerárias gregas, pelas quais o pintor se deixou seduzir encontra a razão de ser como refere o próprio, pelo facto de serem extremamente nostálgicas.¹⁴¹

O texto introdutório do autor no catálogo da exposição **Anamnese** (1995) [Catálogo] realizada na Galeria Arte Periférica, em 1995, e que consiste numa carta aberta termina com as frases: “ [...] não é da morte como finitude que te venho falar, mas de uma referência a um Além agnóstico onde o tempo é Eternidade e o espaço Infinito. Um tempo, algures, onde possa emergir um novo Novo.”¹⁴²

No excerto da entrevista dada a Maria Leonor Nunes para o JL, (figura 42) a propósito da exposição **Solus Ipse** (1993-95) [Pintura] na galeria Palmira Suso, em 1995, o autor refere: “Estamos em crise. E agora? O que nos resta? «cada um tem de inventar a sua maneira de não morrer» – diz o pintor. A sua maneira é voltar a tudo o que soubemos e esquecemos.”¹⁴³

¹³⁹ “Fiz um conjunto de desenhos, aqui expostos, [Cadeia da Relação, 1997] que intitulei «Anamnese» e no qual enquadrei esculturas gregas e romanas num espaço de grande ambiguidade: quase uma forma teórica de reflectir sobre as raízes da nossa civilização. Perante «a doença do doente» é preciso fazer um processo de anamnese. Temos de recordar. Nós soubemos coisas que durante o modernismo, para o bem e para o mal, rejeitámos. Há muita coisa que temos que recuperar. Não quer dizer que, aquilo que estou a fazer, esta forma de pintar, seja a forma oficial de voltarmos a pintar. Não; é uma forma de reflectir sobre a história da pintura, fazendo-a.” FÁRIA, Óscar – Puro Existencialismo. Público. (26 jan. 1997)

¹⁴⁰ “Entre estes trabalhos, [“Porquê?” e “Solus Ipse”] gostaria de referir uma série de desenhos que denominei «Anamnese» (1994). É o que eu acho que precisamos de fazer. E porquê? Chegámos a uma situação de impasse total, e eu estou convencido de que o neoliberalismo chegou a um ponto irreformável.

(...) O homem já viveu determinadas épocas de felicidade, sabíamos uma série de coisas que esquecemos.(...) E eu não vejo nenhum estímulo exterior que possa vir modificar o actual estado de coisas. Se não há, então temos de o inventar de alguma maneira.” Artes e Leilões, nº 35 (dez. 1995)

¹⁴¹ NUNES, Maria Leonor – **Toda a pintura do mundo**. *Op. cit.*

¹⁴² GALERIA ARTE PERIFÉRICA – **Anamnese**, março-abril, 1995.

¹⁴³ NUNES, Maria Leonor – **Toda a pintura do mundo**. *Op. cit.*



Fig. 42 – JL, (22 nov. 1995)

Na nova figuração, iniciada com maior visibilidade em **Porquê?** (1991-1992) [Pintura] (figura 7) Jorge Pinheiro pretende reproduzir o modelo, não como cópia da percepção da natureza, mas sim como conceção ideológica, cimentada por muitos séculos de história na memória coletiva e a representação da obra o que nos mostra é o que a obra como objeto plástico representa, um modelo de valores estéticos que são em simultâneo representativos do poder ideológico das mentalidades e da sua capacidade para os alterar. A fórmula da perspetiva albertiana é mais um meio que revela na obra, o pensamento do autor, bem como as várias formas de poder usadas em pintura, ligando a arte com poder a outras formas/tipos de poder. Neste sentido, a obra do mestre é uma revelação do saber, pelo saber fazer e revelação sobre o saber que suporta o poder. A representação em perspetiva, mais não é do que a apropriação/repetição de uma fórmula com sentido, a forma simbólica citada.

Nas grandes telas de 90, com a técnica de pintura a óleo s/ tela, é ainda, evidente a simpatia do pintor pelo academismo oitocentista, de um David ou Ingres.¹⁴⁴ Por causa da temática, o mestre começa a ocupar um lugar isolado, no contexto da arte figurativa portuguesa (figura 43).

¹⁴⁴ PINHARANDA, João – **O modelo é um constrangimento**. *Público*. (22 out. 1995)



Fig. 43 A – Capital. (20 fev. 1992); B – Público. (22 out. 1995); C – JL. (22 nov. 1995); D – Artes e Leilões (dez. 1995) 35; E – Público. (30 jan. 1997).

Na arqueologia do *modus operandi* de Jorge Pinheiro impõem-se, pelo menos, duas referências. A primeira, é uma vez mais, o eterno retorno nietzscheano, decisivo na elaboração dos modelos de tempo e que se podem articular com a repetição freudiana. Com este propósito surgiu o estudo de Gilles Deleuze¹⁴⁵: mobilidade essencial do inconsciente; proeminência de objetos virtuais que tanto são anacrônicos fragmentos de puro passado, como movimentos conjugados de Eros, Thanatos e Mnémosyne no destino das pulsões, intrincado inevitável de *pathos* e de *pseudos* que coloca a repetição como deslocação e máscara:

A repetição não se constitui senão com e nos «disfarces» que afetam os termos e as relações das séries da realidade; mas isso, porque ela depende do objeto virtual como de uma instância imanente em que o próprio é antes de mais, a «deslocação». [...] Por fim, não há senão o estranho que é familiar e somente a diferença que se repete.¹⁴⁶

¹⁴⁵ DELEUZE, Gilles – **Différence et répétition**. Paris : PUF, 1968.

¹⁴⁶ [Trad. livre da autora] “*La répétition ne se constitue qu’avec et dans les «déguisements» qui affectent les termes et les rapports des séries de la réalité; mais cela, parce qu’elle dépend de l’objet virtuel comme d’une instance immanente dont le propre est d’abord le «déplacement».* [...] À la limite, il

É à luz desta perspectiva e no estudo de Gilles Deleuze que analisaremos a obra figurativa de Jorge Pinheiro. A diferença repete-se na memória inconsciente. O que quer dizer que a repetição difere sempre que irrompe em sintomas, em sobrevivências.

Uma primeira aproximação filosófica da repetição centrada apenas em Warburg e Freud seria insuficiente para o nosso estudo. Uma antropologia da repetição exige que seja feita a aproximação a Nietzsche e que a este seja associada ainda que estranha ao primeiro olhar, uma relação a Darwin e aos seus famosos princípios gerais da expressão afetiva. A repetição revela-se aqui como uma pegada, uma marca indelével. Nas considerações sobre o inconsciente Freud escreveu:

O doente não se pode recordar de tudo o que há em si de recalado, nem tão pouco do essencial.

[...] É obrigado a repetir o recalado como experiência vivida no presente, em vez de se rememorar como um fragmento do passado.¹⁴⁷

Em suma, o não se recordar – do recalado – repete-se na experiência como sintoma como uma matriz de uma mesma origem ou pegada: os traços mnésicos e as suas marcas, os resíduos infantis e as suas inscrições no bloco-notas mágico da memória inconsciente associam-se num modelo específico da memória inconsciente, surgindo um novo conceito de transmissão psíquica, material e fantasmático.

Quando Freud fala do seu trabalho interpretativo como de um processo, consistindo em penetrar sempre mais profundamente – ou quando fala dos estados de afeto em relação ao sintoma, ou dos sedimentos mnemónicos – está a agir como arqueólogo da memória. Em ambos os casos, trata-se de olhar as coisas presentes (as imagens oferecendo a sua graça, os sintomas oferecendo a sua desordem) em vista das coisas ausentes que determinam no entanto, como fantasmas, a sua genealogia e a própria forma do seu presente. Em ambos os casos, esta genealogia é apreendida tanto na espacialidade material dos resíduos de destruição como na temporalidade fantasmática dos acontecimentos que regressam.

A história das imagens é atravessada por regressos, por sobrevivências porque a cultura – aos olhos de Warburg como o foi também, aos olhos de Burckhardt, Tylor ou

n'y a que l'étrange qui soit familier, et seulement la différence qui se répète." In DELEUZE, Gilles – **Différence et répétition**. *Op. cit.*, p. 138.

¹⁴⁷ [Trad. livre da autora] FREUD, S. – **Au-delà du principe de plaisir**. Trad. J. Laplanche et J. B. Pontalis. In *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, 1981. pp. 57-58.

Nietzsche – é coisa viva. Os fantasmas nunca inquietaram as coisas mortas. E as sobrevivências não alcançaram senão o que está vivo, de que a cultura faz parte. Se os modelos antigos destruídos (os originais gregos) não cessaram de visitar a cultura ocidental, no seu longo percurso, é porque a sua transmissão (as cópias romanas, por exemplo) criou como que um reservatório de vida ou de sobrevida; um fenómeno orgânico afetando os símbolos, as imagens, os monumentos: reproduções, gerações, filiações, migrações, circulações, mudanças, difusões...etc.

Exumar os objetos do passado é modificar o presente e o próprio passado. Não há na cultura como na *psyché* nem destruições completas nem restaurações completas. O ensinamento clínico da metapsicologia freudiana pode resumir-se ao paradoxo da simultaneidade contraditória – é no contratempo que o tempo aparece. E deve-se compreender que entre fixação e deformação, tenacidade e sinuosidade, desaparecimento e aparição, a dialética do recalçamento – o recalcado com o seu retorno, a repetição com a sua diferença – pode modificar em profundidade tudo o que História quer dizer, e no caso de Jorge Pinheiro, questioná-la, reequacioná-la, movê-la enquanto património em expansão.

A História, escreve Freud – dez anos após a morte de Warburg – “não encontra o seu conteúdo de verdade senão no retorno de processos importantes há muito esquecidos e tendo lugar no decurso da história primitiva da família humana.”¹⁴⁸ Toda uma secção de Moïse em **L’Homme Moïse et la religion monothéiste** (1939) [Livro] é consagrada ao problema da tradição enquanto fenómeno marcado pelo esquecimento e pelos processos de latência. Toda a História reúne tanto as inibições quanto os atos, os desaparecimentos como os acontecimentos, as coisas latentes como as evidentes; trata-se de uma questão de esquecidos influentes e de recordações disponíveis. Por vezes, precipita-se em crises decisivas. Constitui-se então, num padrão dos recalçamentos e nos retornos do recalcado. Freud precisa que não é possível representá-lo como acontecimento único, bem pelo contrário, é extremamente móvel. Pode tomar todas as formas e deformações possíveis, entre a imemorabilidade das latências e o anacronismo das crises.

Warburg apenas interrogou a origem na perspetiva de repetição e das suas diferenças, o mesmo é dizer, do jogo complexo dos reinvestimentos tardios. A verdade clássica revela-se melhor fora do tempo – em Donatello, Rembrandt ou Manet – do que num estado de pureza, arcaico que afinal se verifica ser, de qualquer modo, inexistente.

¹⁴⁸ [Trad. livre da autora] FREUD, S. – **L’Homme Moïse et la religion monothéiste**. Paris : Gallimard, 1986. p. 137.

No que diz respeito à materialidade das sobrevivências, Warburg questionava o estatuto da grisalha nas imagens da Ninfa – quer fossem desenhadas por Botticelli, pintadas por Ghirlandaio e Mantegna ou esculpidas em baixo-relevo por Donatello – ele avança por uma via de compreensão cada vez mais fenomenológica do material visual. Interrogava-se do porquê de uma certa escolha cromática, atmosférica e do que ela possibilitava numa imagem quer estivesse em movimento, envolta em nevoeiro ou aprisionada num material fossilizado como a pedra.

Compreender a eficácia das imagens – a sua história de vida, a força de sobrevivência – em termos antropológicos fundamentais, é perceber que o homem é um animal que manuseia as coisas, que as utiliza e transforma a organicidade dos objetos em vista da sua própria subsistência vital. Aproxima o inorgânico do seu próprio organismo, até o incorporar. É em termos de empatia que o problema do conhecimento por incorporação se coloca. A dialética do monstro já existe. Tendo já incorporado o inorgânico, o animal humano já não sabe exatamente até onde vão os seus limites. Nesta operação, onde nasce a cultura – língua, religião, arte e conhecimento – nascem igualmente, a tragédia e a esquizofrenia fundamentais.

A empatia é muito importante neste contexto porque desencadeia um processo onde as formas inorgânicas são incorporadas às formas orgânicas, onde a vida é projetada sobre a coisa.

Compreende-se então, a necessidade do pintor de colocar em primeiro plano a antropologia da semelhança, capaz de situar a eficácia – imaginária e simbólica – das formas nas produções plásticas figurativas, mas também nos atos rituais como a língua de uma dada cultura. A noção de incorporação revela-se, deste modo, bem omnipresente: é inerente à apropriação técnica da natureza; é dominante e mesmo alienante nos fenómenos de metamorfose mimética. Alicerça mesmo, até certo ponto, a sintaxe e a lógica da linguagem.

A incorporação como facto psíquico total pode ser um processo tão poderoso que seja capaz por apropriação da coisa, de construir a identidade, o sentimento do Eu, mas também, de a destruir fazendo o sujeito se perder no objeto. Então, encontrar-se não exclui a perda. Construção e alienação fazem parte duma mesma matriz, bem como conhecimento e tragédia, *Logos* e *Pathos*, sabedoria e esquizofrenia.

A questão estilística permanece central no ato da compreensão: esta com efeito, não surge senão como uma forma de existência, onde não é um sentido que se deduz de uma expressão, mas ao contrário, uma expressão que surge ou toca na matéria do sentido e

isto na medida em que [o sujeito] se nos oferece como uma esfera de expressão, na sua forma e na sua mímica, nos seus gestos e atitudes, bem como, nas suas expressões faladas ou pintadas.

A questão da expressão é uma forma de conhecimento capaz de procurar uma estilística para além da sua própria dimensão semiótica, uma zona onde os enigmas iconológicos do sonho e da obra de arte – que pressupõem o discernimento analítico, o ato de interpretar – se confundem, se incorporam, para não mais se deixarem, senão compreender.

Segundo Husserl, intuição, designa a transformação graças à qual, as puras impressões sensíveis do corpo próprio (físico) dão lugar a uma objetividade intersubjetiva da coisa – emprestando-se a outra interioridade, uma alma, como se o homem se constituísse ele próprio como ser psíquico.¹⁴⁹

A ligação à imagem deve ser pensada, antes de mais, em termos de projeção, de incorporação e, mais ainda, em termos de compenetração. O que os homens colocam diante do olhar – frescos, quadros, esculturas – e do que recobrem os seus corpos para se darem eles próprios a ver como espetáculo (ornamentos, adornos e vestes), tudo visa, a uma compenetração da imagem física e da imagem psíquica um ponto onde não é possível distinguir a cultura material da cultura psíquica.

Toda a imagem parte do corpo e regressa ao corpo. Toda a imagem parte do corpo – o mesmo é dizer, separa-se – e regressa. A imagem aparece então como uma dialética da distância (aurática) e do seu esmagamento (empático). Mais ainda, conjuga deste modo, o processo psíquico-temporal das sobrevivências, criado por Warburg e o processo psíquico-corporal da intuição, de Husserl. Será então, possível falar de incorporação empática: uma empatia corporal de tempos complexos, uma empatia de tempos corporalmente postos em obra. Uma intricação de presente sensorial e de memória simbólica.

Robert Vischer pretendeu fundar a sua própria interpretação da forma sob a experiência dos poderes psíquicos e corporais. Para que tal acontecesse, tornava-se necessário correr o risco de abrir o olhar, um reconhecimento de omnisensorialidade da

¹⁴⁹ HUSSERL, Edmund - **A Ideia da Fenomenologia**. Lisboa : Edições 70, 1989, p. 42.

experiência, em que ver se torna olhar, onde olhar se torna sentir, onde sentir se torna mover, onde mover se torna comover.¹⁵⁰

Convém também compreender como o olhar consegue incorporar o objeto. A imagem dá-nos a experimentar um híbrido, um *médium* fluído, no qual as contradições do mundo – repouso e movimento, Eu e Não Eu – se reúnem num todo enigmático. Vischer reconheceu o elemento antropológico de base no que designou a semelhança que não tem nada a ver com o naturalismo da imagem, apenas com um critério qualquer do estilo ou da harmonia interna. Trata-se de uma resposta imediata oferecida pela sensação visual a toda a forma, qualquer que ela seja; nós olhamo-la fatalmente a partir da nossa forma – humana – alcançamo-la a partir das nossas próprias formas de movimento corporais e psíquicas.

Quer seja orgânica quer seja geométrica, figurativa ou abstrata, toda a forma é investida pelo olhar segundo um processo de resposta denominado por Vischer – incorporação empática. Trata-se de dar à forma um conteúdo de significação humana; trata-se de incorporar o inorgânico no orgânico e de projetar o Eu no Não-Eu:

Deste modo, nós possuímos a maravilhosa capacidade de projetar e de incorporar a nossa própria forma numa forma contraditória. [...] Eu projeto portanto, a minha vida individual, como o faço com uma outra pessoa, um outro Não-Eu vivente. É somente em aparência que conservo a minha identidade, mesmo se o objeto permanece distinto de mim. Tive a impressão de somente me adaptar a, de me ligar ao objeto como uma mão se fecha sobre a outra, no entanto fui misteriosamente transportado e magicamente transformado neste Não-Eu.¹⁵¹

A imagem não faz mais do que nos estender a mão. Toma a nossa e depois atira-nos – aspira-nos, devora-nos – por inteiro no movimento mágico, misterioso, da sedução empática e da incorporação. Cinquenta anos mais tarde, Warburg escrevia que a força das imagens é uma força de compenetração do objeto no sujeito e mais, do sujeito no objeto. Deduzia uma estrutura esquizofrénica mesclada do Não Eu, em que o Eu já não sabe onde se situam os seus próprios limites.

¹⁵⁰ VISCHER, Robert – **On the Optical Sense of Form : A Contribution to Aesthetics, Empathy, Form, and Space : Problems in German Aesthetics**. Santa Monica : Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.

¹⁵¹ VISCHER, Robert – **On the Optical Sense of Form : A Contribution to Aesthetics, Empathy, Form, and Space : Problems in German Aesthetics**. *Op. cit.*, p. 20 . [Trad. livre da autora]

Vischer referia que sob a influência da empatia e da imaginação, o sujeito do olhar faz a experiência de uma situação onde se torna difícil fazer parte entre o puro comportamento estético e o comportamento patológico. Reconhecer nas imagens o poder da empatia, não é somente abrir o olhar e incorporar o objeto, é também – última consequência teórica – abrir o sujeito.

Deste modo, a noção de imagem consegue reunir o *Pathos* e o *Logos*, o afetivo e o cognitivo, o físico e o semiótico, o sentir e o sentido. As formas puras não existem para quem faz da imagem uma questão vital. As formas só existem como impuras, intrincadas no reservatório de tudo o que a filosofia de escola lhe quer opor: as matérias, os conteúdos, os sentidos, as expressões, as funções, etc. Tudo investe as formas, fundindo-se confusamente. Warburg partilhava os pressupostos de Vischer, afirmando que não existem formas sem conteúdos e que a empatia nos ensina que não há formas sem conteúdos antropomórficos. Os símbolos, segundo Vischer, são um Proteus multiforme de uma complexidade que desafia os quadros conceituais costumeiros.

O problema reside na inadequação constitutiva do símbolo. Vischer explica-o segundo uma visão heurística: uma condição de multiplicidade, exuberância, invenção, sùmula, estilo e historicidade. A intricação e a inadequação desafiam o conceito, mas devem ser pensadas, justamente, como uma força intrínseca dos símbolos. Vischer reivindica um pensamento de Um no Outro: intricações e polaridades que Warburg mais tarde tentará clarificar distinguindo diferentes destinos para a conexão entre a imagem e o sentido: assimilativo-associativo ou comparativo-dissociativo, por exemplo.

Aquilo que empaticamente nos cativa em cada imagem – seja ela livre, artística ou moderna – será uma força de atração vinda da sua obscuridade, o mesmo é dizer, do longo percurso dos símbolos sedimentados nela. Qualquer que ela seja, a experiência empática deve ser compreendida como um momento sintoma, um contacto com os símbolos apreendidos na espessura temporal com o seu poder íntimo e regressivo. Desde cedo, se veria reconhecida a historicidade dos símbolos: a sua capacidade de se transformar mas também de envelhecer, de se consumir como quando um rico tecido na poeira do esquecimento acaba por se tornar um farrapo miserável.

É possível ver no estudo de Carlyle, um duplo apelo à reinterpretação dos símbolos antigos, envelhecidos ou sobreviventes. Por um lado, o artista moderno deve colocar o pincel ou como refere Carlyle,¹⁵² sacudir a poeira. E é assim que a arte consegue

¹⁵² CARLYLE, T. – **Sartor Resartus**. Paris : Mercure de France, 1904. pp. 37-40.

reinterpretar os símbolos do mito ou da religião; por outro lado, é o telescópio da ciência que é convocado por Carlyle, para que sejam reconhecidas, na força do presente, as sobrevivências dos esplendores antigos.

Vignoli pretendia levar até ao extremo biológico, o princípio darwiniano da pegada. À imanência dos símbolos, Vignoli sobrepunha a capacidade de inversão: uma força empática que os símbolos possuem e que não seria simplesmente uma projeção do Eu no objeto, mas a inversão de um medo fundamental perante o objeto, a transformação em atração de um movimento preliminar de fuga. Segundo Vignoli, esta mesma força comandava os símbolos da cultura (mitos, religião e arte) e os sintomas da doença psíquica.¹⁵³

Compreende-se facilmente que a sobrevivência, a tenacidade das formas no tempo não surja senão através de uma essencial plasticidade da matéria simbólica. É graças a esta plasticidade que as ligações, as montagens rizomáticas podem ser estabelecidas entre presente, tempo histórico e tempo mítico.

Uma coisa permanece certa, a compreensão que Warburg possuía dos símbolos nunca se desenvolveu sem uma força energética do incorporamento psíquico e da sua tradução em linguagem motora. Quer esta força energética tenha sido compreendida por Nietzsche como *pathos* dionísio quer entendida por Vischer como empatia ou em Freud e Binswanger como sintoma de uma psicopatologia; em todas as interpretações perpassa uma unidade sintética, pela qual concebemos geralmente a noção de símbolo.

A partir de 1927, toda uma identidade de pensamento se desenvolveu à volta de um círculo teórico coerente, de onde emergiria o princípio metodológico revolucionário que em breve dominaria toda a História da Arte – que tem por nome Iconologia. É como se assistíssemos de Warburg a Panofsky via Cassirer ao desenvolvimento *standart* de um saber, do qual o seu inventor fora incapaz de estabelecer as regras estritas. As duas direções tomadas posteriormente pela iconologia confirmaram e amplificaram a distribuição hierárquica e teleológica dos papéis.

De Warburg, fundador errático e fantasmático incapaz de batizar a sua própria ciência sem nome, a Panofsky, o representante de uma obra monumental sobre a interpretação das obras de arte, a iconologia começava a construir o seu próprio edifício teórico-prático.

¹⁵³ VIGNOLI, T. – **Mito e Scienza**. Milão : Dumolard, 1879. p. 18. [Consult. em 28 abr. 2018] Disponível em <WWW:URL:<https://www.gutenberg.org/files/17802/17802-h/17802-h.htm>>.

Com Cassirer a função simbólica pode ser perspectivada como um modelo de uma gramática geral aplicada aos idiomas particulares que eram a seus olhos, a linguagem, o mito e a arte. O modelo cassireriano constitui-se como um aglutinador do diverso, uma síntese reduzindo as ambivalências do sentido na unidade da função, ao passo que o modelo warburguiano é o de uma intrusão jamais apaziguada: o sintoma intensifica as ambivalências até arruinar toda a unidade funcional.

O arresto histórico dos fenómenos culturais é considerado por Cassirer sob o ângulo quase hegeliano de uma reconciliação entre presente e passado.¹⁵⁴

Distinta, a prática histórica de Warburg – como em breve seria a de Walter Benjamin – supunha a prova de um regresso súbito do passado fracionando o presente e separando-o da sua própria genealogia manifesta.

O grande erro de Cassirer foi provavelmente pensar as formas simbólicas segundo o modelo implícito de um conhecimento exacto. O não conhecimento, o conhecimento inconsciente não têm lugar senão como valor negativo, de ausência ou revogação. Quando a representação suplantou a expressão, esta passa a existir apenas como erro. O estado primitivo é sempre suplantado pela progressão do espírito, nunca fazendo retorno. A Cassirer faltou a lição freudiana do sintoma, bem como, a warburguiana de sobrevivência. A sua análise é kantiana, transcendental, ao passo que a warburguiana é imanente, votada aos rizomas e aos regressos dos contrassensos puros, o que supõe uma energia e dinâmica das intricações psíquicas, nas quais a vida simbólica não cessa de se debater.

Cada obra figurativa de Jorge Pinheiro criada a partir de um estilismo ou fotomontagem de citações apresenta sempre algum género de paradoxos: disparidades que funcionam como marcadores de lugares latentes. Não se trata de montar as imagens através de um artifício narrativo para unificar os fenómenos dispersos, mas pelo contrário, trata-se de uma ferramenta que fende a aparente unidade da tradição figurativa do Ocidente, dos géneros, das classes, das categorias, das classificações. Trata-se de uma pintura que desclassifica. Os registos escritos, dados pelos títulos das obras e paralelos a elas, vêm confirmar a prática das aproximações dissociativas e desconstrutivas: numa mesma formação de sobrevivência, encontramos a formação a partir de uma matriz e a formação extemporânea, pressupondo a preexistência de um inventário de pegadas originais e a transformação necessária a toda a criação de estilo.

¹⁵⁴ CASSIRER, Ernst – **La Philosophie des formes symboliques I : Le langage**. Trad. O. Hansen-Love e J. Lacoste, Paris : Minuit, 1972. p. 211.

O autor dá uma forma demoníaca da existência, caracterizada pela tensão entre criação de forma e destruição de forma.

As polaridades ou as contradições aguardam junto de cada citação e cada função será duplamente orientada, cada espaço de pensamento será assediado por um espaço de desejo que o guia e o desorienta em simultâneo. Nenhuma imagem se pode compreender sem a análise do contexto em que se inscreve e que a perturba; toda a energia visa a disseminação, mas também, a involução, a inversão e a metamorfose.

Toda a pintura figurativa de Jorge Pinheiro produzida em condição *pós-moderna* será compreendida como arte da memória. A representação, em nome da Representação, a figuração, em nome Próprio e a composição em nome dos modelos do Modelo pressupõem a migração das imagens abismadas no drama do espírito. A composição pictórica é concebida como um dispositivo complexo destinado a oferecer – a abrir – os horizontes visuais de uma memória impensada da História, a obra não faz uma rutura com o passado mas com a forma de pensar o passado.

Ao longo dos anos 90 o artista vai construindo uma fórmula discursiva irónica e corrosiva, instaurando na obra modelos do Modelo, onde o desenho se expõe como cânone e a perspetiva como valor discursivo humanizado.

As escolhas estéticas de Jorge Pinheiro revelam-se na obra, escolhas racionais. É consciente que utiliza a convergência das linhas de fuga da perspetiva central, para gerar um centro composicional forte na pintura. O centro do quadro como o centro do poder, dado pela perspetiva albertiana, altera os valores divinos por valores humanos. Representações de **Última Ceia** (1495-1498) [Pintura] com o ponto de fuga central, como a de Leonardo da Vinci, mostram-nos que o centro do quadro, contendo a figura de Cristo é o lugar para onde converge toda a organização da pintura e arrasta consigo o observador, convidando-o a entrar no quadro. Ao contemplarmos o quadro, somos por ele enquadrados.

Na nova figuração, iniciada com **Porquê?** (1991-92) [Pintura] (figura 7) como já referimos anteriormente, Jorge Pinheiro pretende reproduzir o modelo, não como cópia da perceção da natureza, mas sim como conceção ideológica, cimentada por muitos séculos de história na memória coletiva e a representação da obra o que nos mostra é o que a obra como objeto plástico representa, um modelo de valores estéticos que são em simultâneo representativos do poder ideológico das mentalidades e da sua capacidade para os alterar. A propósito da obra de Poussin, André Lhote expressou esta mesma ideia, referindo que o essencial da sua arte não era imitar a natureza, mas colocar em

obra sob o pretexto da imitação, as suas leis.¹⁵⁵ Poussin criou na pintura, uma fórmula legítima de aproximar o movimento geral da cultura da época com a sua afirmação pessoal. Criticou a sociedade e a forma como esta impõe aos outros a sua forma de ver e pensar que é uma maneira de dominar o mundo e a história.

Poussin, criticado por alguns dos seus contemporâneos, torna-se para os artistas vindouros, uma figura de referência, um valor que serve para justificar as pretensões de um estilo próprio, o francês. Estilo esse, encontrado na pintura de cavalete que geralmente é destinada a um público intelectualmente mais restrito.¹⁵⁶ O prestígio de Poussin exerce-se profundamente sobre os artistas do séc. XX, particularmente em França. Picasso copiou à sua maneira **Bacchanale devant une statue de Pan** (1944) [Aquarela e gouache] *d'après* Poussin e a sua carreira não se desenvolveu sem referência a Poussin que o artista reconhece em relação a Cézanne, sabendo de antemão que este último era grande admirador de Poussin. Gasquet cita Cézanne, dizendo-nos que era usual ouvi-lo repetir em relação à fórmula do mestre: “Poussin refaz a partir da natureza... a natureza é mais em profundidade do que em superfície.”¹⁵⁷ Nas palavras parafraseadas de Gasquet, o que era importante para Cézanne, era a maneira diferente e ao mesmo tempo familiar com que Poussin se apropriava da fórmula do clássico estabelecendo uma relação vital transposta em obra com capacidade para se autorrefletir. Cézanne que se conta como um génio no contributo inovador dado à História da Arte dizia que não procurava senão vivificar Poussin a partir da natureza.¹⁵⁸ A obra de Poussin inspira a arte metafísica do séc. XX quer sob o olhar de Böcklin quer preparando o caminho de Chirico.

É com o duplo prestígio de mestre escondido, de conselheiro íntimo da grandeza que Poussin continuou a impor-se no séc. XX. Ninguém ousa esconder este facto. Matisse copiou em simultâneo os «Poussins» e os «Chardins» do Louvre. Mas, é do lado dos cubistas e dos pintores preocupados em aumentar o jogo mental na pintura que se recrutam os mais fiéis discípulos, aqueles que por volta de 1920 lançariam as novas palavras de ordem em França: “Regressar a Poussin, a Ingres, a Seurat”.¹⁵⁹ Poussin adquire desde então, um lugar de destaque na História da Arte, representando a

¹⁵⁵ Cit. por CHASTEL, André – **Nicolas Poussin**. Paris : Éd. Du Centre National de La Recherche Scientifique, 1958. p. 308.

¹⁵⁶ SGARBOZZA, Ilaria; SAVINA, Barbara – **Poussin et le classicism**. Paris : Le Figaro, 2008. p. 9.

¹⁵⁷ [Trad. livre da autora] No original: “*Poussin refait sur nature...la nature est plus en profondeur qu'en surface*”. Cit. por GASQUET, Joachim – **Cézanne**. Paris : Les Éditions Bernheim-Jeune, 1988. p. 192.

¹⁵⁸ Cit. por VENTURI, Lionello – **Cézanne**. Geneve : Skira, 1978. p.35

¹⁵⁹ [Trad. livre da autora] No original: “*Retour à Poussin, à Ingres, à Seurat*”. Cit. por CHASTEL, André – **Nicolas Poussin**. *Op. cit.*, p. 307.

obsessão do grande repertório clássico mas também, a afeição às formas antigas e à nostalgia das fábulas. A obra de Poussin é uma pintura de paixões, o mesmo é dizer de estados afetivos intensos. Keith Christiansen classifica a obra de Poussin como «Caprichos» ao estilo *all'antica*.¹⁶⁰ O pintor dos traçados ordenadores considerava que a arte devia seduzir o olhar, pela contemplação e implicar a mente na reflexão.



Fig. 44 – Jornal da Exposição. (mar. - abr. 1994)

Também a composição pictórica de Jorge Pinheiro, subordinada à representação em perspetiva, durante a década de noventa, tem como propósito principal, a apropriação/repetição de uma fórmula com sentido, a forma simbólica citada, produzindo em simultâneo, contemplação e reflexão.

¹⁶⁰ CHRISTIANSEN, Keith – **Poussin and Nature**. *Op. cit.*, p. 55.

Na obra **Porquê?** (1991-92) [Pintura] o ponto de fuga é central e neste centro encontra-se o vazio, nada é colocado nele, mas as mãos da figura masculina, uma sobreposta sobre a outra e ambas sobre os joelhos, são dele aproximadas e por ele significadas (figura 44). O vazio percecionado significa o infinito, dado pelo ponto de fuga central. Em **Porquê?** (1991-92) [Pintura] o afastamento entre o objeto artístico e o mundo da sua época é aparente, o afastamento do artista da sociedade não é uma realidade, ainda que não se mostre em inaugurações. Como ser social o pintor é ativo, participativo e interventivo e estamos a lembrar-nos da sua participação no mural coletivo de Belém, logo após a Revolução de Abril ou no seu empenhamento social e político com militância assumida, desde então. O sentido de uma obra como **Porquê?** (1991-92) [Pintura] só pode ser visto no contexto da perda, não só de valores estéticos mas também dos restantes valores, mesmo os éticos, morais ou humanos, característica da década.

Quando é analisada a obra, separada da categoria estética a que pertence, passa-se de um plano formal para o plano estrutural e vê-se o objeto no contexto cultural, recorrendo à citação da perspectiva como tema de fundo (figuras 45 e 46).¹⁶¹



Fig. 45 – PINHEIRO, Jorge – Homenagem a Josefa de Óbidos. (16/06/93) Desenho : estudo de composição, tinta-da-china e lápis s/ papel. Não Ass./Dat. Coleção particular.

¹⁶¹ PANOFKY, Erwin – **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993. p. 15.

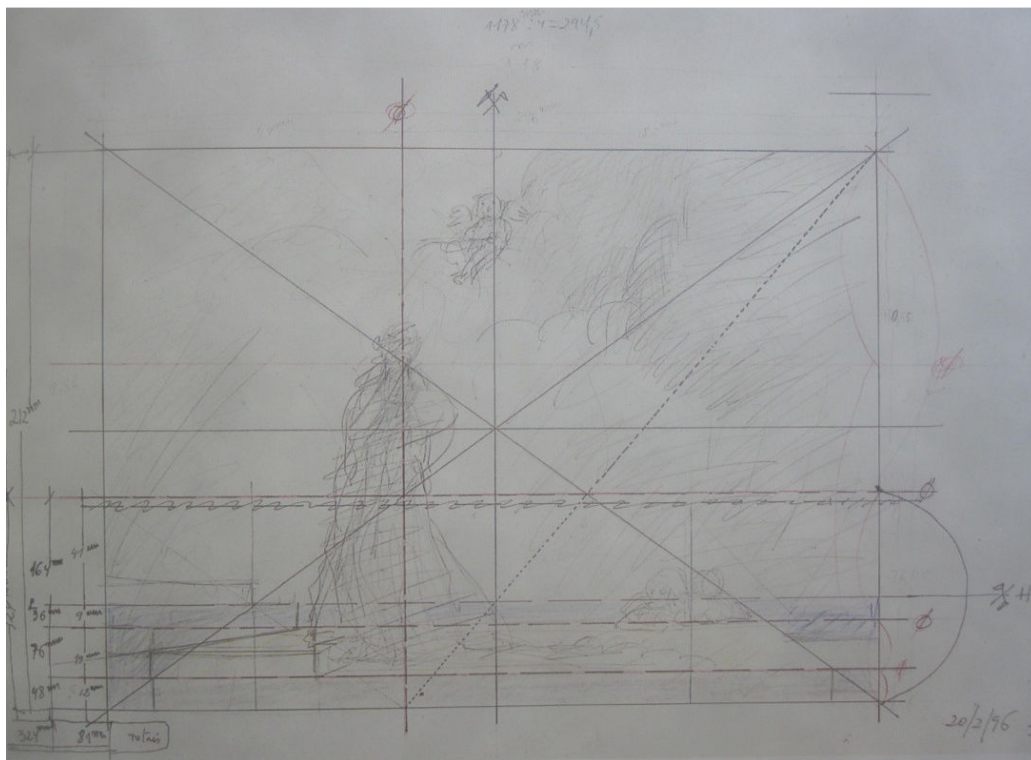


Fig. 46 – PINHEIRO, Jorge – **Era uma vez uma princesa.** (20/02/96) Desenho : estudo de composição, tinta-da-china s/ papel. Não Ass./Dat. Coleção particular.

O recurso à perspetiva com o ponto de fuga central ou o poder do centro aproximam as obras do autor em estudo dos estudos de outros autores como Panofsky¹⁶² ou Arnheim.¹⁶³ A descoberta da perspetiva e sua utilização constituiu um modelo de representação e mais do que isso, diz-nos Panofsky, a manifestação de uma modificação fundamental dos valores ocidentais, coincidindo com o aparecimento do capitalismo.¹⁶⁴

Desde o *Renascimento* que a perspetiva ocupou um lugar central com o ponto de vista racional, associado à abstração e adquiriu o estatuto de verdade inquestionável. Questionar o modelo através do modelo inquestionável, como o foi a perspetiva, leva-nos para os segundos sentidos, ou sentidos metafóricos da obra, tão ao gosto do artista.

O estudo do espaço e o valor que este assumiu na já longa história da representação da composição pictórica, é motivo de reflexão e temática concetual. A estrutura composicional dominante da obra de Jorge Pinheiro é algo que centrando-se no mais

¹⁶² PANOFSKY, Erwin – **A perspetiva como forma simbólica.** *Op. cit.*

¹⁶³ ARNHEIM, Rudolf – **O poder do centro : Um Estudo da Composição nas Artes Visuais.** Lisboa : Edições 70, 1990.

¹⁶⁴ Cit. por JOLY, Martine – **A Imagem e os signos.** Lisboa : Edições 70, 2005. p. 155.

radical materialismo, esconde um insuspeito misticismo,¹⁶⁵ fabricado na memória coletiva. A visibilidade do pensar na formação do espaço esconde/encobre o que a perspectiva nos confidencia, mostra-nos que estamos em presença de modelos do Modelo, um reconhecimento do artista que salta do presente e ressalta o passado com um discurso visual humanizado, para nos fazer ver e pensar.

A visão do mundo é patente na obra como no ser humano, reflete a sua forma de estar no mundo. Esta visão em Jorge Pinheiro é existencial.¹⁶⁶ Não podemos ver na temática do quadro uma descrição do mundo natural, mas sim um tema em estudo, questionável e reflexivo. A perspectiva revelou-se na pintura como o processo racional e passível de repetição, a forma de identificação da arte aproximada da ciência experimental, em que uma posição objetiva é dada pelo processo subjetivo e como tal forma simbólica.¹⁶⁷

A perspectiva dá à História da Arte Ocidental um princípio teórico, um método que pela primeira vez é método sistemático e projetivo, aproximado do conhecimento matemático. Mas mais ainda, como forma simbólica marca a rutura com a visão aristotélica do mundo e expressa o conceito do infinito. O espaço estético tornou-se o espaço teórico, abstrato, subjetivo e aceitável. Foi uma conquista da representação, sobretudo na mais artificiosa das artes, a pintura, pois elevou-a na hierarquia das categorias das artes manuais e foi um marco na barra cronológica, refletindo a mudança histórica das mentalidades.

Jorge Pinheiro apresenta-nos durante uma década, uma pintura feita da representação em perspectiva rigorosa. Quer confrontar-nos com o modelo, manipulando épocas, enquadramentos e formas simbólicas que contribuíram para a rutura dos modelos esgotados e necessidade de mudança. A citação, da representação em perspectiva, revela o artista enquanto instrumento de vontade artística e esta como sentido/reflexo imanente da sua época, reflexiva.

Contrapondo o antigo ao moderno, Jorge Pinheiro decide retomar/citar/questionar de forma subtil, os mecanismos artísticos e o estado a que a arte chegou, mostrando uma arte desenquadrada da época, ou nem tanto. “A arbitrariedade da direção e da distância, existente no espaço pictórico moderno, evidencia e vem confirmar a indiferença experimentada relativamente à direção e à distância no espaço intelectual.”¹⁶⁸ É consciente desta atitude moderna que Jorge Pinheiro contrapõe a perspectiva como

¹⁶⁵ KRAUSS, Rosalind – **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. *Op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁶ FARIA, Óscar – **Puro existencialismo**. *Op. cit.*

¹⁶⁷ PANOFSKY, Erwin – **A perspectiva como forma simbólica**. *Op. cit.*, p. 17

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 65.

símbolo cultural reconhecido. Evidencia o modelo que revolucionou o espaço da representação no plano, usa uma vez mais, a perspectiva como forma representativa da mudança. Também ele, por rutura, regressa à prisão das formas, mostrando-nos o valor do mecanismo estético que ultrapassa a mera aplicação do método, explicando através dele que o valor espacial da obra, o valor aurático do modelo que adquiriu estatuto, gera o estímulo para o sentido não da obra, mas da realização da obra. O motivo central da pintura nas grandes telas de noventa, não é a representação em perspectiva, esta é apenas um recurso, a estratégia para segundos sentidos que a ligam à composição e às marcas do modelo como marco. É mais uma forma citada no canal referencial, por analogia com o desenho de estudo, ambos têm como objetivo centrar a intenção na imagem metafórica.¹⁶⁹

Ver pelo desenho, ver pela pintura, ver a representação pelos modelos estéticos representados e repensar ou questionar os modelos de que a arte se reveste, é o dever de reflexão de todos nós e a proposta que o mestre nos faz, enquanto se deixa seduzir pelo modelo.

O tempo é visto como uma montagem de elementos heterogêneos que permite espacializar a desterritorialidade dos objetos do conhecimento.

A iconologia, presente nas telas do autor em estudo, trabalha por desmontagem do *continuum* figurativo, por pormenores reprimidos e por remontagem deste material em ritmos visuais inéditos. A interpretação constrói-se como uma montagem fílmica, como a concebe P. Fédida, a partir do próprio intervalo:

[...] pode-se aqui comparar este fenómeno ao da montagem fílmica ou ainda ao da técnica de colagem em pintura. Resulta então que o que pertence em particular à «interpretação» é da ordem do «intervalo». [...] O mesmo é dizer que a interpretação se joga sempre em «entre-deux-sentidos» – um lugar onde o sentido ainda não está tematicamente construído.¹⁷⁰

O entre dois sentidos (intermédio) não pode surgir senão de entre dois tempos (intervalo), escanção, síncope rítmica na articulação de uma frase ou no *continuum* de uma imagem. O intervalo deve ser visto como intervalo dos tempos.

O intervalo estrutura o *Nachleben* a partir do interior. É com efeito, tudo o que se passa entre o *Nach* – depois ou a partir – e a sua *Leben*, a vida passada, à qual dá uma

¹⁶⁹ KRAUSS, Rosalind – **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁷⁰ FÉDIDA, Pierre – **Le Concept et la violence**. Paris : UGE, 1997. pp. 185-196.

existência diferenciada, diferente. É o que religa dois momentos separados do tempo e faz de um, a memória de outro. É o que relaciona um corpo fóssil ao corpo vivo de antes, um vestígio ressurgido ao organismo, ainda enterrado.

O intervalo é o que faz o tempo impuro, aberto, múltiplo e residual. É a interface dos diferentes extratos de uma espessura arqueológica, um meio de movimentos fantasmas, uma abertura gerada por falhas sísmicas, fraturas da História. É a deslocação criada pelas ruturas ou proliferações genealógicas. É o contratempo, o grão da diferença na roda dentada da repetição. É o hiato dos anacronismos, a malha das falhas da memória. É o que dá ao primitivo, a sua atualidade paradoxal. É o que intrica e separa alternativamente os labirintos temporais. É o caminho que percorre uma pegada em direção ao seu corpo. É a fenda que separa um símbolo do seu sintoma. É a matéria dos recalcamientos e o ritmo dos extemporâneos, sem limites, sem saber, como o vórtice de um tornado, que por definição é um lugar sem consciência de si.

A pintura de Jorge Pinheiro produzida durante duas décadas com modelos do Modelo é o drama sempre acompanhado de símbolos em sintomas, de imagens culturalmente produzidas em imagens obscuramente sonhadas, de territórios em migração, de formações em deformações, de novidades históricas em sobreviventes tardios. O processo de decomposição é simultaneamente, processo de cristalização. O elemento não histórico que ficou em repouso, mas do qual tudo surge e ressurge, potencia novas formas e configurações cristalizadas que, invulneráveis aos elementos, sobrevivem e esperam somente que o pintor as revolva e as projete como formas de pensamento, como fenómenos originários.¹⁷¹

¹⁷¹ ARENDT, Hannah – **Vies Politiques**. Paris : Gallimard, 1974. pp. 305-306.

2º CAPÍTULO

*DIFERENÇA E REPETIÇÃO*¹⁷²

¹⁷² Título homónimo da obra de Gilles Deleuze (1968)

1. A Alegoria e “as coisas lá fora”¹⁷³

A distinção do mesmo e do idêntico só é proveitosa se se levar o Mesmo a submeter-se a uma conversão que o refira ao diferente, ao mesmo tempo que as coisas e os seres que se distinguem no diferente sofrem de modo correspondente uma destruição radical da sua identidade.¹⁷⁴

A torção em virtude da qual a negação da identidade se dissolve, fazendo emergir a afirmação da diferença, é o próprio movimento do eterno retorno. Compreende-se então que é sempre pelo meio que se começa. Porque se se parte de uma crítica que procede por torção-negação, é já por uma negação ultrapassada ou em devir-diferença que se começa. Quando começamos, já o movimento começou há muito tempo. Onde quer que nos ponhamos a começar, encontramos-nos sempre no meio. O movimento de torção inscreve imediatamente o pensamento na esfera da diferença porque a crítica não se limita a demonstrar como deve o conceito sofrer uma conversão-torção, mas efetua simultaneamente esse movimento. O movimento impresso no conceito confunde-se assim com o próprio movimento do pensamento que pensa o conceito, tornando-se o movimento da diferença. É este movimento um retorno reflexivo. Quando pensamos num problema ou num conceito (imagem, estilo, etc.) pensamos em simultâneo no movimento que o pensa (torção). É afinal, o pensamento que se toma como o seu próprio objeto.

Em Deleuze, quando o pensamento se volta sobre si próprio, não lhe interessa determinar a sua natureza ou a sua essência ou o seu movimento. Procura sim, entrar num certo modo de pensamento para aceder a outro conhecimento no campo da diferença. Deste modo, o pensamento é arrastado para um movimento interminável,

¹⁷³ Excerto do título da Exposição de Jorge Pinheiro realizada em Serralves, em 2017.

¹⁷⁴ DELEUZE, Gilles – **Diferença e Repetição**. *Op. cit.*, p. 136.

pensando o próprio pensamento e o que acresce a ele, obrigando-o a pensá-lo de novo, e assim sucessivamente, até ao infinito. Para Deleuze problematizar uma ideia significa estabelecer as condições da sua pensabilidade enquanto problema, ao mesmo tempo que efetuamos no pensamento o próprio movimento do estabelecimento dessas condições. De forma que nunca acabamos de pensar nessas condições que se encadeiam incessantemente com outras ideias e outros problemas – o virtual, o acontecimento, o inconsciente, etc. Assim, no campo do pensamento diferencial ou campo transcendental desenvolve-se uma proliferação rizomática. O pensamento compõe-se de múltiplos estratos que se envolvem e se deslocam com velocidades variáveis, mas ao mesmo tempo. É deste modo o movimento do pensamento, uma multiplicidade de movimentos diferentes, em diferentes níveis que desembocam uns sobre os outros num grande bloco de pensamento. É assim o objeto plástico produzido por Jorge Pinheiro iniciado nos anos noventa, um signo ou, segundo Peirce, um *representâmen*,¹⁷⁵ composto de ícones, índices e símbolos, conforme refere João Miguel Fernandes Jorge¹⁷⁶ cujo caráter representativo consiste em ser um substituto ou duplo, para qualquer coisa a que se assemelhe para se transcender. A qualidade análoga que o ícone transporta como substituto, faz dele um poderoso veículo e representa o caráter representativo dos signos, através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, as metáforas, na sua vertente pictórica, a alegoria.

Alegoria e símbolo fornecem o enquadramento, em cuja perspectiva se move desde há muito a caracterização da obra de arte.¹⁷⁷ Walter Benjamin diz-nos que o que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo – a ruína – é a mais nobre matéria da criação barroca.¹⁷⁸ O que é comum às obras deste período do autor em estudo é acumular incessantemente fragmentos na expectativa de potenciação de criatividade. A imagem do homem genial, do mestre nesta *ars inveniendi* é a de um homem capaz de manipular soberanamente modelos. Com a decadência e só com ela, o acontecer histórico contrai-se e entra no teatro e na arte em geral. O gosto barroco da apoteose é o reflexo do seu modo específico de contemplar as coisas.

Dedicatórias, prefácios, posfácios, autógrafos, e alógrafos, pareceres, reverências perante os grandes mestres, tudo isto faz regra e acompanha como pesada moldura as obras maiores do barroco. Era raro o olhar se satisfazer com o próprio objeto. Jorge

¹⁷⁵ PEIRCE, Charles Sanders – *Semiótica*. *Op. cit.*, p. 64.

¹⁷⁶ JORGE, João Miguel Fernandes – *Oferenda esquecida*. *Op. cit.*

¹⁷⁷ HEIDEGGER, Martin – *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa : Edições 70, 1991. p. 13.

¹⁷⁸ BENJAMIN, Walter – *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa : Assírio & Alvim, 2004. p. 193.

Pinheiro problematiza o objeto plástico, reconhecendo-o enquanto problema, o que equivale a confrontá-lo e a refleti-lo, reequacionando-o em profundidade, dirigindo-o ao pensamento por múltiplos movimentos sobre si mesmo. As diversas camadas sedimentadas no objeto revelam-se movimentos variáveis que se deslocam em várias direções e a diferentes velocidades com o propósito de acrescentar conhecimento ao conhecimento, pelo modo da diferença do nosso olhar sobre ele. Homenagens, dedicatórias e reverências aos grandes mestres, é o que perpassa nas obras do autor, na já longa carreira e não só no período em estudo, como já vimos, anteriormente. São implícitas ou explícitas, em linguagem figurada, escrita ou inscrita. Recordamos aqui algumas: **Dasein, A Andrei Tarcovsky** (2001) [Pintura] (figura 26) ou **Homenagem a Josefa de Óbidos** (1992-95) [Pintura] (figura 43) ou ainda, **O Pão e o Silêncio V – A Ingmar Bergman** (1988) [Pintura], **A Anton Webern** (1978) [Pintura] entre muitas outras. Títulos que se mostram inscritos no próprio espaço de representação, em elementos de arquitetura clássica como **Solus Ipse** (1993-95) [Pintura] **La Fable de La Fontaine** (2000) [Pintura] (figura 24) ou **O Sacrifício de Isaac** (2002) [Pintura] (figura 32) e que aproximam a obra do autor com a obra de Poussin **Et in Arcadia ego** (1637-38) [Pintura] (figura 47).



Fig. 47 – POUSSIN, Nicolas – **Et in Arcadia ego.** (1637-1638) Pintura : óleo s/tela 87 x 120 cm. Museu do Louvre, Paris.

Mas, a relação de aproximação a Poussin, leva-nos a estabelecer não só a aproximação ao grande mestre, e a quem lhe sucedeu nas inúmeras obras a partir da sua, nas pinturas *d'après*, mas igualmente, a saber que o mestre não foi o primeiro elo da cadeia neste tipo de pintura, tendo este construído a sua, partindo já de quem pela primeira vez inscreveu este título em pintura. Guercino, uma década antes, (figura 48) realizava a obra, onde o tema da morte é representado. Dois pastores olham atentamente para a caveira representada sobre a lápide, onde é gravada a inscrição *et in arcadia ego*. Inscrições neste tipo de elementos indicam-nos que originariamente, eram usados como memoriais funerários.



Fig. 48 – GUERCINO – *Et in Arcadia ego*. (1618-1622) Pintura : óleo s/tela 81 x 91 cm. Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma.

Na melancolia barroca, é com esta mesma codificação que serão adotados em pintura evocando uma nostálgica visão de calma, na qual a morte perdeu a sua principal característica, o terror. A utilização de procedimentos alegóricos como a apropriação, a colagem, a fotografia e montagem, por parte de artistas contemporâneos mostra-nos que é o resultado da reabilitação da História e da temporalidade que a alegoria promove, visto que a noção de obra de arte como eterna e aurática se desfaz na modernidade.

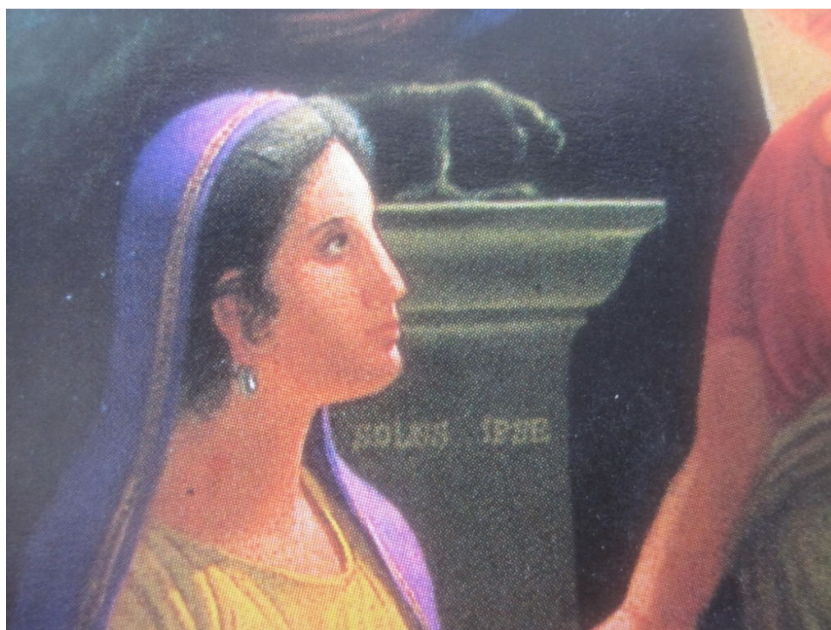


Fig. 49 – PINHEIRO, Jorge – **Solus Ipse**. (1993-1995) Pintura [Pormenor] : óleo s/tela 162 x 130 cm. Ass./Dat. Coleção particular.



Fig. 50 – PINHEIRO, Jorge – **La Fable de La Fontaine**. (2000) Pintura [Pormenor]: óleo s/tela 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular.



Fig. 51 – PINHEIRO, Jorge – **O Sacrifício de Isaac**. (2002) Pintura [Pormenor] : óleo s/tela 130 x 162 cm. Ass./Dat. Coleção particular.

Jorge Pinheiro durante mais de uma década utiliza a lápide nas suas múltiplas formas e sobre ela coloca as figuras em primeiro plano, ou em aproximação, transformando o elemento compositivo num pedestal para dar forma enfática às figuras. É na forma simbólica que inscreve os memoriais que em simultâneo dão título às obras: **Solus Ipse**, **O Sacrifício de Isaac**, **La Fable de La Fontaine**, etc. Trata-se de um objeto do saber alojado nas construções estratificadas das ruínas (figuras 49, 50 e 51).

A fragmentação e o desgaste do significado convencional são duas características do procedimento alegórico. A fragmentação está presente nas ruínas históricas, preservadas para afirmar o processo irreversível de dissolução e decadência que se encontra na arte contemporânea, sob a forma de colagem e montagem. A alegoria tem a capacidade de resgatar do esquecimento histórico aquilo que ameaça desaparecer. Esta técnica ou procedimento, segundo alguns autores, permite ao artista uma reinterpretação do passado para que este não fique esquecido e para que o presente com ele se relacione historicamente. O artista contemporâneo é um manipulador de signos, mais do que um produtor de objetos e procura no espectador, um leitor modelado mais do que simples contemplador para reinterpretação de mensagens.¹⁷⁹

¹⁷⁹ FOSTER, Hal – **Recodificação : Arte, Espetáculo, Política Cultural**. São Paulo : Casa Editorial Paulista, 1996. p. 140.

Também o primeiro plano da pintura, nas apoteoses barrocas procurava concentrar em si todo o realismo, para tornar mais visionários os objetos mais distantes. O primeiro plano procurava concentrar todo o acontecer, não só para acentuar a oposição entre imanência e transcendência, mas também, para investir esta última do máximo de austeridade, exclusividade e implacabilidade.

Walter Benjamin realça a importância da alegoria para a visão barroca do mundo, indicando ao mesmo tempo, o lugar fundamental que ocupa na arte moderna. A imagem alegórica pela sua incompletude seria a única capaz de dar conta do mundo capitalista moderno que anula o sujeito e desintegra os objetos. A alegoria é convenção e expressão e ambas são por natureza antagônicas.¹⁸⁰

No *Classicismo* era vedado apreender na *physis* sensível e bela, o que nela havia de imperfeição e de fragmentário. Mas, são precisamente esses caracteres escondidos sob uma ostentação desmedida que a alegoria barroca vai proclamar. A ambiguidade e a plurivalência de sentidos são o traço essencial da alegoria.

A alegoria é um esquema, fórmula ou procedimento que às mãos de Jorge Pinheiro se transforma depois de apropriado/a em algo diverso, torna-se para o artista uma chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera como seu emblema ou marca. É um objeto do saber, pelo saber fazer, pelo aproximar, pelo fixar, pelo reproduzir semelhantes. Uma tal imagem não é apenas signo do objeto a conhecer, mas em si mesma é objeto digno do conhecimento, e é por esta mesma via que a alegoria chegou aos românticos como um início de auto-reflexão.

Jorge Pinheiro simula o objeto ao qual faz referência, através de um trabalho de metáforas de memória. É como uma pele que reveste a pintura, que esconde o que a aparência representada mostra. São simulacros e nenhuma regra dirige o retorno desses procedimentos. Os retornos aspiram a uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas, perspetivam o esquecido, mas na nova condição de reabilitado, revitalizado. A estratégia da citação passa por um primeiro movimento que é temporal, para que num segundo movimento espacial se abra um novo lugar para a multiplicidade dos discursos, multiplicação de estratégias de simulação e o triunfo do artifício.

A apreensão da significação por parte do espectador é o ponto fulcral, pois, depende deste a capacidade para se desviar da direção representacional literal da obra, da

¹⁸⁰ BENJAMIN, Walter – **Origem do drama trágico alemão**. *Op. cit.*, p. 190.

imediatez objetiva, dirigida ao objeto real até outra, aquela que emana do interior da tradição da linguagem do seu próprio universo referencial e muito concretamente do lugar duchampiano, a demarcação de campo por ele traçada dos conceitos de originalidade e autoria da obra de arte. Esta atribuição de competência e responsabilidade, de participação ativa do espectador no ato criativo, é precisamente o principal destino da reflexão de Duchamp, proferida no verão de 1957.¹⁸¹ O urinol de Duchamp intitulado **Fontaine** (1917) [*Readymade*] cujo ato de apropriação e suspensão do sentido é puramente alegórico, encontra-se no museu e não está lá pelas características plásticas, mas pela ideia, questiona o papel do artista e confunde os menos eruditos, caso não estejam atentos para a verdadeira intenção revelada no conceito da obra. Também o urinol representado na obra **La Fable de La Fontaine** (2000) [Pintura] (figura 24) de Jorge Pinheiro remete para este mesmo destino, por intermédio deste mesmo autor, aludindo à indiscutível atualidade de Marcel Duchamp.

Toda a representação cénica de **La Fable de La Fontaine** (2000) [Pintura] é construída por camadas estratificadas e relacionada com a instituição Arte tendo na base o elemento figurativo urinol. No espaço de representação surgem precisamente, as estratégias alegóricas radicais, ideologicamente comprometidas, pois, ao extrair os seus objetos ou quaisquer outros elementos do discurso do próprio subsistema da arte, abre-lhes a possibilidade de exercer a mais feroz das críticas, por intermédio de exercícios de releitura e reinterpretação, tal como em 1991, também Sherrie Levine o fizera com **Fountain (after Marcel Duchamp: A. P.)** (1991) [Escultura : múltiplo] (figura 52).¹⁸²

Esta autora é um dos melhores exemplos do procedimento duchampiano sobre o objeto fetichizado, na sua forma de mercadoria, relançando o procedimento alegórico e levando-o até às últimas consequências. As apropriações de obras de arte, já fotográficas, nos seus primeiros trabalhos *after* Rodchenko ou Walter Evans por ex., já pictóricas, como a série *after* Vermeer, Morandi, Fernand Léger, etc., não se trata de cópias, segundo ela própria afirma, mas sim, refutações ou ataques aos restos não

¹⁸¹ “*All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act.*” In DUCHAMP, Marcel – **The Creative Act**. *Arts News* (summer, 1957) nº 4.

¹⁸² BREA, José Luis – **Nuevas Estrategias Alegóricas**. [em linha]. Madrid : Editorial TECNOS, 1991. [consult. 10 abr. 2018]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.joseluisbrea.net/edicionescc/nea.pdf>>. p. 44

eliminados da ideia de originalidade e da fundamentação da experiência artística no suporte aurático da unicidade e irreprodutibilidade da obra.¹⁸³

O trabalho de Sherrie Levine produzindo duplos, múltiplos, aparece como transgressão e questionamento do conceito de autoria e originalidade. A artista usa um procedimento alegórico *neobarroco*, segundo Brea, indo buscar à História de Arte, os objetos plásticos que adquiriram estatuto icônico, e que são depois transformados para adquirirem outros estatutos. São as obras de arte *d'après* Marcel Duchamp, Brancusi, Cézanne, Degas, Van Gogh, Yves Klein, Walker Evans, Man Ray etc. Quando se vêem em conjunto as obras da autora, torna-se claro que a energia das originais ainda reside nelas, mas estas são também algo de outro, algo de novo, tal como acontece com as obras de Jorge Pinheiro.



Fig. 52 – LEVINE, Sherrie – **Fountain (after Marcel Duchamp : A.P.)** (1991) Escultura [múltiplo] : bronze 66,1 x 36,8 x 35,6 cm. T. B. Walker Acquisition Fund, 1992.

É a experimentação sobre o habitar da diferença no seio da repetição – na linha analítica traçada por Deleuze em **Diferença e Repetição** (1968) [Livro] – que as obras de artistas como Sherrie Levine ou Hans Haacke, referindo estes como expoentes máximos deste procedimento artístico, entre muitos outros artistas com semelhante *praxis* à de Jorge Pinheiro, que colocando em questão, a ideia de Autoria reforçam o

¹⁸³ BREA, José Luis – **Nuevas Estrategias Alegóricas**. *Op. cit.*, p. 45

reconhecimento de que nas sociedades contemporâneas, a experiência artística do simulacro emana tanto das obras de arte quanto das suas reproduções. É como se a aspiração destas obras não fosse outra senão ilustrar a tese benjaminiana sobre a diluição da aura da obra de arte, bem como, as transformações técnicas dos dispositivos que organizam a sua difusão e distribuição pública.

Assim, o alegórico, banido da arte durante quase dois séculos, volta a entrar em cena com Duchamp, o mesmo é dizer com o objeto (urinol) que também o representa. O retorno a Duchamp, por parte de alguns artistas em condição *pósmoderna*, obedece a causas relacionadas com a deslocação do modo e lugar da experiência estética dos nossos dias e remete para a posição duchampiana no campo artístico em relação ao *readymade*, assinalando-o e contrapondo-o como acontecimento histórico reacionário, a par com as tecnologias de comunicação de massas como o cinema, de modo a aflorar a consciência da época como momento cultural da receção e consumo de massas a juntar à perda da aura do objeto de arte.



Fig. 53 – STIEGLITZ, Alfred – *Fountain* by R. Mutt. (1917) Fotografia : gelatina e sais de prata 23,5 x 17,8 cm. Coleção particular, França.

Relembremos aqui, em relação à obra de Duchamp, **Fontaine** (1917) [*Readymade*] (figura 53) que o artista comprou um urinol e assinou-o com o pseudónimo R. Mutt e submeteu-o com o título **Fontaine**, à Sociedade de Artistas Independentes para integrar a exposição anual.

As regras estabeleciam que o trabalho de qualquer artista que pagasse a taxa imposta seria aceite, mas no caso da obra de Duchamp, sob pseudónimo, o comité rejeitou-a, apesar dos protestos do autor que integrava os membros do júri. Muita polémica surgiu então e a obra foi escondida da vista geral da exposição. Duchamp resignou-se sob protesto, mas pediu a Stieglitz para a fotografar, para publicar um artigo na **Blindman Magazine**. A obra foi fotografada por Alfred Stieglitz e logo após, dada como desaparecida.¹⁸⁴

Fontaine (1917) [*Readymade*] não foi o primeiro *readymade* de Duchamp, mas foi provavelmente o mais conhecido, apesar de o original ter desaparecido. A ironia presente neste objeto desaparecido, e pela sua natureza de múltiplo, não deixa de levantar uma série de questões relacionadas com os conceitos de autoria e originalidade, bem como o que prevalece deste original ser apenas a fotografia tirada por Stieglitz.

Sherrie Levine começa a sua carreira com a fotografia e os primeiros trabalhos de apropriação da autora são feitos precisamente, por este meio artístico, sobre o próprio meio, a fotografia, para estabelecer uma crítica através de um meio que é por natureza reproduzível. Quando se apropria da obra **Fontaine** (1917) [*Readymade*] de Duchamp, é a partir de uma fotografia que concebe a sua obra, e transforma-a noutra especialidade, escultura em bronze, altamente polido. A cópia é exata no tamanho e forma, mas o que originalmente foi um objeto comprado, uma mercadoria, por natureza replicada, é agora alvo de cópia artística, usando uma técnica de escultura venerável, a passagem a bronze, reforçando ainda mais, a confrontação e o debate em torno do objeto de arte e dos conceitos de originalidade e autoria com ele relacionados. Howard Singerman refere que falar da obra da autora é falar de muitas (outras) coisas além das referências à arte das primeiras décadas do séc. XX, pois a obra polariza rizomas que vão da História da Arte à Cultura de massas, à Filosofia e Psicanálise, Antropologia e Arqueologia, etc.¹⁸⁵

Sherrie Levine à semelhança de Jorge Pinheiro dirige a sua atenção para os objetos da História da Arte e a obra o que revela é uma experimentação em interpretação, da

¹⁸⁴ NAUMANN, Francis – **Marcel Duchamp, Fountain : An Homage**. New York : Francis M. Naumann Fine Art LLC, 2017.

¹⁸⁵ SINGERMAN, Howard – **Art history after Sherrie Levine**. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2012. Introdução.

História, do objeto e da representação. A reconstrução do objeto revela as suas funções, mas igualmente, o seu sistema.¹⁸⁶ A obra revela não só o objeto sob a linguagem, mas a própria linguagem, quando se torna objetiva, espessa e substancialmente discursiva, em que formas envolventes são designadas por termos específicos e nomes ou espécies de nomes que são também já, substituições, *fétiches* ou por assim dizer, excessos da sua denotação.



Fig. 54 – VASCONCELOS, Joana – Escultura [série urinóis] **A** – *Narcisos* (2005); **B** – *Candy, Candy* (2006); **C** – *Curumim* (2013); **D** – *Tea for Two* (2015); **E** – *Oopsy, Daisy* (2016) **F** – *Ni Te Tengo, Ni Te Olvido* (2017).

Ambos os artistas, Sherrie Levine e Jorge Pinheiro inscrevem nas obras reinscrições de posteridade e alteridade. As cópias, os detalhes, a repetição e por aí fora, são

¹⁸⁶ BARTHES, Roland – *Critical Essays*. Evanston : Northwestern University Press, 1972. pp. 214-215.

máscaras que nos levam para a cópia e o múltiplo, para a repetição e para a extensão, para os substitutos.¹⁸⁷

Também a artista Joana Vasconcelos de tempos a tempos tem vindo a prestar homenagem a Duchamp (figura 54). O primeiro urinol revestido a *crochet* data de 2005 (figura 54A). Desde então e com regularidade tem produzido outros que se estendem na barra cronológica por mais de uma década. Todas as esculturas desta série têm por base o urinol, peça adquirida no mercado e reprodutível por natureza, tal como o fizera Duchamp um século antes. A intervenção da artista consiste em juntar sempre dois objetos, provavelmente de modo a criar os desejados efeitos de espelho, reinscrição, posteridade e alteridade e por fim, reveste-os com a sua marca pessoal, o *crochet*.

Os últimos trabalhos que conhecemos da artista relativamente a esta série foram produzidos em 2017 (figura 54F), data em que se assinalou precisamente o centenário do Urinol de Duchamp. Por baixo do revestimento de *crochet* que funciona como uma pele, veem-se os urinóis, a peça utilitária amplamente reconhecida pela sua forma, adquirida no mercado e reprodutível em larga escala.

A semelhança que liga os objetos de Duchamp e Joana Vasconcelos é uma semelhança ao nível do conceito, da ideia e como tal metafórica. Os termos da metáfora repousam em semelhanças que não são literais nem analógicas, mas sim já metafóricas. Numa clara homenagem ao pensamento de Duchamp, as peças da artista são as peças do nosso tempo, como fora o urinol de Duchamp, do século anterior. Para compreender devidamente certas metáforas, é necessário estar integrado na cultura que as produziu, pelo facto de certas semelhanças observadas na metáfora repousarem em semelhanças instituídas já no nosso sistema concetual.

Nelson Goodman refere que as propriedades estéticas de uma imagem incluem não apenas as que encontramos ao olhar para ela, mas também as que determinam como olhamos para ela.¹⁸⁸ Não é possível olhar para os urinóis de Joana Vasconcelos sem pensar que é escultura *d'après* Duchamp reativando uma reflexão sobre o papel e estatuto da arte na contemporaneidade. Reavalia o papel do artista e o modo como este se relaciona com o objeto artístico e com o público especializado e não especializado.

Hans Haacke é outro artista cujas obras *d'après* constituem também críticas mordazes à Instituição Arte e à noção de Museu, expondo assim, sob a forma de arte, a condição

¹⁸⁷ BAUDRILLARD, Jean – **Simulacros e Simulação**. Lisboa : Relógio d'Água, 1991. p. 123.

¹⁸⁸ GOODMAN, Nelson – **Linguagens da Arte : Uma abordagem a uma teoria dos símbolos**. Lisboa : Gradiva, 2006. p. 134.

autonomizada do artístico com implicações com a totalidade do tecido social. Provoca o ruído ao congregar escombros (ruínas). Colocar em cena o próprio espaço de representação, como um recurso autorreferencial, mais do que metalinguístico – metafigural – é uma alegoria de uma figura que recai na figura que desconstrói e abre o espaço da representação ao acontecimento – olhar e ser olhado. Este autor, pelos seus procedimentos alegóricos em relação ao espaço de representação pictórica estabelece um paralelismo com a obra de Jorge Pinheiro e vice-versa e ambos à obra de Didi-Huberman.¹⁸⁹

Pelos procedimentos alegóricos, às mãos dos artistas, qualquer objeto pode ser empurrado para além do seu limite, levado para além de si, até valer por outra coisa, até dizer algo outro. Para tal, basta expressar ou escrever uma diferença que se enuncia nele, através dele. Todo o objeto, bem como toda a imagem, todo o signo, todo o gesto, todo o traço podem assim, ser conduzidos em alienação para se tornar o lugar de enunciação em que algo outro é dito. Esse outro que a obra de arte enuncia – *állei agoréuein* – é precisamente, colocada pelo espectador, leitor ou recetor, em última instância.

Toda a forma é revogável, prolongável e por isso mesmo, insuficiente e incerta. O que na verdade importa numa economia barroca da representação é a estratégia, o procedimento enunciativo, a eficácia para que no tempo que se enuncia se possa colocar em evidência algo que fica sempre insuficientemente dito na representação. Uma sociedade saturada pela consciência industrial, submetida a um regime de opulência comunicacional determina um universo semiótico barroco.¹⁹⁰ O entrechocar caótico de uma infinidade dispersa de sequências discursivas fragmentárias só pode ser compreendido em termos de instabilidade, de multidimensionalidade, de não totalidade ou totalidade problemática, paradoxal, barroca, em última instância.

O procedimento alegórico é sintético, cruza fronteiras estéticas, gera confusão de géneros, fora antecipado por Duchamp com **Fontaine** (1917) [*Readymade*] (figura53) e reaparece em força sob a forma de híbridos, em trabalhos ecléticos nos finais dos anos 80 do séc. XX, combinando distintos *médiums* plásticos: apropriação, *site specific*, impermanência, acumulação, discursividade, hibridez, etc., são estratégias diversas que caracterizam um grande grupo de artistas pósmodernos, mas pontualmente, já se fazia sentir em alguns artistas modernistas como Manet ou Picasso.

¹⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges – **O que nós vemos. O que nos olha**. Porto : Dafne Editora, 2011.

¹⁹⁰ BREA, José Luis – **Nuevas Estrategias Alegóricas**. *Op. cit.*, p. 123

A obra de Manet **Le déjeuner sur l'herbe** (1863) [Pintura] (figura 55A) revela-nos a importância da faculdade mimética da arte, em que semelhantes produzem diferentes e que é através da semelhança que a diferença se vê aumentada. Na tela de Manet, reiventa-se a partir da tradição, mas a modernidade das personagens representadas resta obscena aos olhos dos seus contemporâneos, razão que leva a que a obra seja recusada pelo júri do Salão de Paris de 1863 e exposta no Salão dos Recusados. O autor reivindicou a herança dos grandes mestres antigos, referindo inspirar-se em duas obras do Louvre, **O Concerto Campestre** (c. 1509) [Pintura] de Ticiano, então atribuído a Giorgione (figura 55B) que forneceu o tema, ao passo que a composição do grupo central fora inspirada numa gravura *d'après* Rafael, de Marcantonio Raimondi **O Julgamento de Páris** (1514-18) [Gravura] (figura 55C). A gravura de Rafael desapareceu, mas sabe-se pela obra de Marcantonio Raimondi que era feita a partir da cópia de baixos-relevos de sarcófagos romanos, de Villa Ludovisi e Medici, em Roma (figura 55D).

Manet inspira-se na tradição, na herança dos modelos valorizados pela História da Arte, para reivindicar nesta obra uma enorme mudança entre a mensagem que a mesma transmite e a época em que ela evolui. O estilo e o projeto da obra chocam quase tanto como o tema, já que o artista abandona as habituais gradações cromáticas para aplicar contrastes brutais de luz e sombra.¹⁹¹

Manet não respeita nenhuma das convenções admitidas, mas impõe uma liberdade nova na ligação ao tema e aos modos tradicionais de representação. Com o propósito de provocar a arte académica no que se refere às temáticas e técnicas de representação, Manet efetua a transmissão da memória por via da materialização da arte. Provocante, através da cadeia de transmissão do motivo da obra, é a partir dos modelos dos mestres antigos que contamina a obra com a vida boémia da época retratando amigos seus, protagonistas da sociedade parisiense do séc. XIX.

Os modelos e as personagens são transformados e metamorfoseados pelo autor para inverter sentidos, como o fará o cineasta Jean Renoir transpondo este mesmo título para a tela do cinema, em **Le déjeuner sur l'herbe** (1959) [Filme] género comédia.

¹⁹¹ MUSÉE D'ORSAY – **Edouard Manet (1832-1883): Le déjeuner sur l'herbe**. Musée d'Orsay [em linha]. [Consult. 23 out. 2019]. Disponível em WWW:<URL: https://m.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/commentaire_id/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html >.

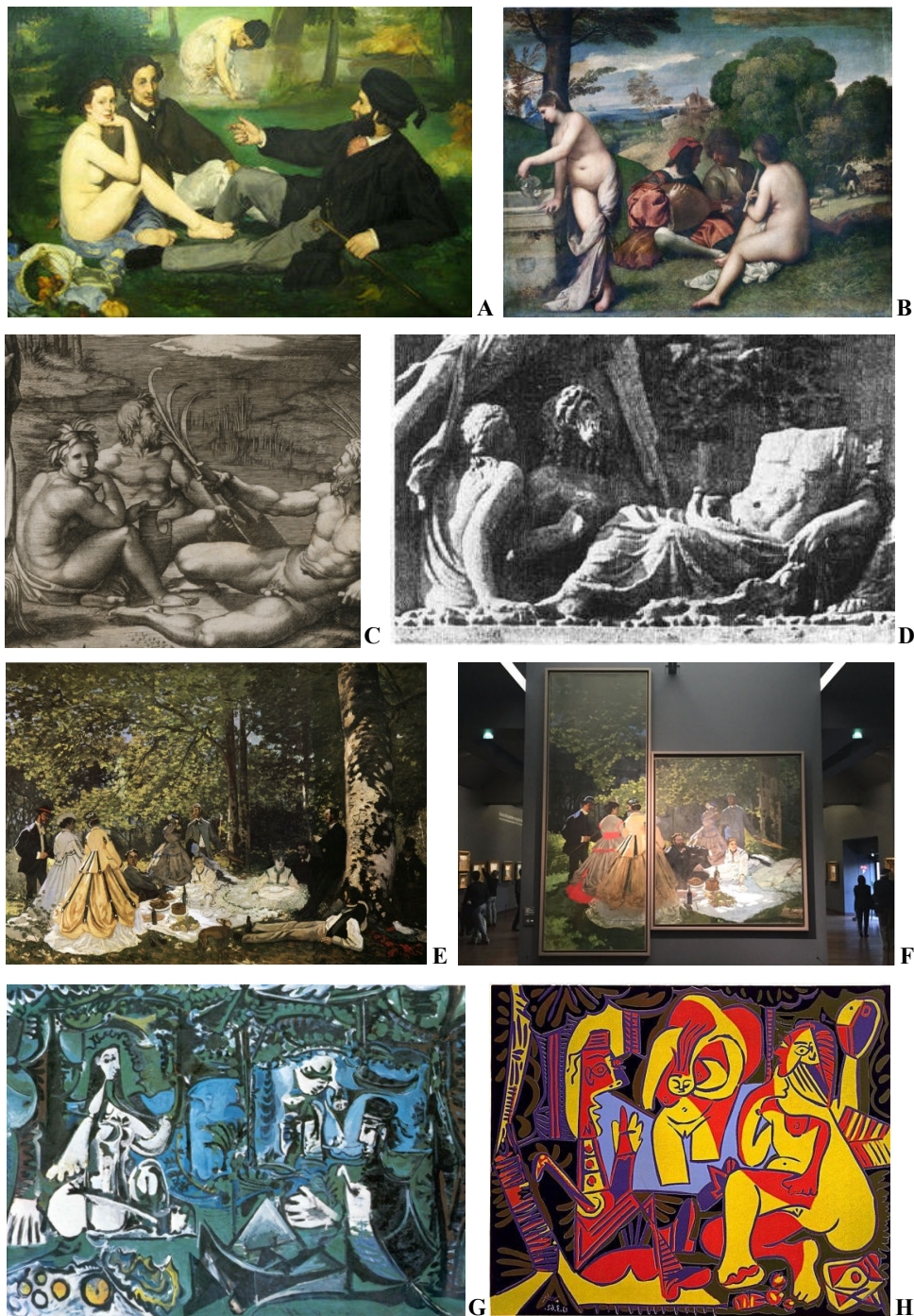


Fig. 55 **A** – MANET, Édouard – **Le déjeuner sur l'herbe/Le Bain**. (1863) Pintura : óleo s/ tela 208 x 264,5 cm. Musée d'Orsay, Paris. **B** – TICIANO – **Concerto Campestre**. (c. 1509) Pintura : óleo s/ tela 1,05 x 1,37 m. Museu do Louvre, Paris. **C** – RAIMONDI, Marcantonio – **O Julgamento de Páris (d'après Rafael)** (pormenor). (1513-14) Gravura : 29,5 x 43,8 cm. British Museum, Londres. **D** – **O Julgamento de Páris**. (pormenor). (c. 200 d.C.) Sarcófago romano Escultura [baixo-relevo] : mármore. 90 x 230 cm. Villa Medici, Roma. **E** – Monet, Claude – **Le déjeuner sur l'herbe d'après Manet**. (1886) Pintura [estudo]: óleo s/ tela 129,8 x 181,1 cm. Musée national des beaux-arts Pouchkine, Moscou. **F** – Vista dos 2 fragmentos da obra monumental de Claude Monet **Le déjeuner sur l'herbe d'après Manet**. (1886) Pintura. Musée d'Orsay, Paris. Foto Caroline Dubois. **G** – PICASSO, Pablo – **Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet**. (1960) Pintura : óleo s/ tela. 130 x 195 cm. Museu Picasso, Paris. **H** – PICASSO, Pablo – **Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet, I**. (1962) Gravura : linóleo s/ papel (50 provas). 53,2 x 64,2 cm. MOMA, Nova Iorque, USA.

Claude Monet na Primavera de 1885, em resposta à obra do seu contemporâneo Édouard Manet, mas também em desafio, já que a obra fora alvo do sarcasmo do público e dos críticos de arte, empreende o projeto mítico de realizar uma obra monumental (3 vezes maior) da homônima de Manet, **Le déjeuner sur l'herbe** (1863) [Pintura] (figura 55A). Contudo, em 1886, abandona o seu projeto ainda inacabado, cortando a tela em várias partes.

Dois grandes fragmentos, o central e um lateral esquerdo foram conservados e encontram-se no Museu d'Orsay em Paris, (figura 55 F) tendo-se perdido o da direita. Existe no entanto um estudo de menores dimensões no museu Pouchkine, que é cópia fiel do que seria a obra monumental (figura 55E).

Os modelos, vestidos à moda da época, e que serviram para representar as personagens da grande obra, eram à semelhança da representação do mestre Manet, os que faziam parte do seu círculo de amigos e familiar. É possível reconhecer e identificar o pintor Gustave Courbet, sentado à esquerda, Frédéric Bazille e Auguste Renoir, assim como os modelos femininos no fragmento central seriam a esposa Suzanne Leenhoff (1829-1906) e Victorine Meurent (1844-1927) dois dos amores do pintor.

Le déjeuner sur l'herbe (1863) [Pintura] de Édouard Manet revela-nos o diálogo entre o pintor e os modelos e o pintor e a pintura, reinventando a partir da subversão da tradição. Na tela do mestre Manet, as personagens mudam de lugar, de fisionomia, de papéis, elas são a alegoria da pintura. Sobre esta obra de Manet, Picasso de 1954 a 1962 realizaria mais de 40 pinturas, desenhos, gravuras e até placas cerâmicas (figura 55G e H). Ainda, em 1970 com 89 anos volta à releitura da obra do mestre.¹⁹² São cópias, interpretações, variações, apropriações e reapropriações através do tema e da composição que fazem parte integrante da obra, e, onde Picasso pode perspetivar na primeira pessoa o poder e estatuto do pintor, como recorrentemente fizera com obras de outros grandes mestres, na altura também ele já considerado um dos grandes.

Picasso à semelhança de Manet reapropria modelos mostrando-nos a magnífica habilidade para transformar dogmas e formas em novos signos que se abrem a novos sentidos. Partindo de semelhantes, abrem-se ao diferente pela mão visionária do pintor.

Para Warburg a inovação de Manet revelada em **Le déjeuner sur l'herbe** (1863) [Pintura] é algo de capital importância que nos mostra a faculdade mimética da arte,

¹⁹² MUSÉE D'ORSAY – **Picasso / Manet : le déjeuner sur l'herbe**. Musée d'Orsay [em linha]. [Consult. 23 out. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-detaillee/page/0/article/picasso-manet-le-dejeuner-sur-lherbe-20437.html>>.

conforme refere na correspondência enviada ao seu amigo Pauli: “[...] a grosseira oposição entre «original» e «imitação» pode ser superada através da mediação de um ponto de vista superior, segundo o qual, a imitação não é um problema de legitimidade, mas antes, parte integrante da psicologia da cultura.”¹⁹³ Esta obra foi objeto de estudo durante grande parte da vida de Warburg e a ela lhe dedicou duas pranchas do seu **Atlas Mnemosyne** (figura 56).

O que Warburg nos transmite com o seu estudo visionário é uma questão crucial que o *modernismo* e o *pósmodernismo* vão revolver: deve a arte ser submetida ao teste da originalidade para determinar o seu valor – monetário e estético – ou deve a avaliação ser baseada no significado adquirido a partir da psicologia da cultura?¹⁹⁴



Fig. 56 – WARBURG, Aby – **Bilderatlas Mnemosyne (panel 55)**. October 1929. The Warburg Institut.

No estudo de Warburg sobre a obra **Le Déjeuner sur l’herbe** (1863) [Pintura] (figura 55A) do mestre Manet o que verdadeiramente lhe importa é a relação com a distância, não só a distância temporal entre as várias manifestações artísticas sobre o mesmo tema ou a distância concetual entre o homem e os seus deuses, mas distância vista como diferença (figura 56).¹⁹⁵

¹⁹³ WARBURG, Aby – **Carta a Gustav Pauli**. 14 de março de 1929 [Palace Hotel, Roma] WIA GC/24054.

¹⁹⁴ LATSIS, Dimitrios – **The after life of Antiquity and modern art: Aby Warburg on Manet**. *Journal of Art Historiography*. [em linha] nº 13 [Dec. 2015] p. 7. [Consult. 23 out. 2019]. Disponível em WWW:<URL:https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/latsis-warburg-translation.pdf. >.

¹⁹⁵ LATSIS, Dimitrios – **The after life of Antiquity and modern art: Aby Warburg on Manet**. *Journal of Art Historiography*. [em linha] *Op. Cit.* p.7

É precisamente na fronteira legislativa entre o que se pode representar e o que não se pode que a praxis *pósmodernista* se coloca. Na obra de Pinheiro **O Banquete** (2008/09) [Pintura] (figura 38) é com humor sarcástico que o autor já não produz semelhantes e os diferencia na similitude. A aproximação faz-se pela caracterização para em seguida se dar o desvio trágico. O autor comemora na tela o centenário da República retirando da História Nacional personagens-símbolo marcantes da cena cultural, histórica e artística de Portugal do séc. XX pelos seus feitos, pela sua obra. A obra do pintor é construída a partir da obra de outros autores/atores ou de ambos. Os símbolos substituem os autores/atores/obras ou dobram-nos. Cada personagem carrega em si o traço do seu feito, o seu destino trágico. Até o ramo de flores deposto sobre a mesa de **O Banquete** (2008/09) [Pintura] (pormenor) (figura 57) indica a data do acontecimento, no calendário juliano: **O Banquete** (2008/09) [Pintura] (figura 38) realizou-se por alturas da Páscoa, representando a **Última Ceia** [Ícone] a Ressurreição de Cristo e a Ressus(citação) do Estado Novo na pintura.

A simbologia ligada ao ramo de flores, deposto sobre a mesa, é uma representação recorrente na obra do autor em que a representação formal e simbólica resulta da narrativa mística.



Fig. 57 – PINHEIRO, Jorge – **O Banquete [Pormenor]**. (2008/2009) Pintura : óleo s/ tela 1,95 x 2,68 m.

Todos os elementos iconográficos estão presentes nesta obra, Nossa Senhora em falta, não aparece. Da representação da Aparição de Fátima no pendão, a todo o quadro poder ser a representação de uma aparição grandiosa, onde não faltam sequer, os círios acesos para evocação das almas, encontramos O Encoberto, do mito sebastianista, da **Mensagem** (1934) [livro] de Fernando Pessoa, O Desejado no concurso televisivo da RTP e o Cristo Salvador que preside à Última Ceia, todos reunidos na figura decadente do Chefe do Conselho, Salazar, o mito nacional (figura 58).¹⁹⁶

As imagens justapostas não funcionam como signos isolados, ao invés, a sua conjugação revela padrões de interrelação que fazem dela uma unidade experimental,

¹⁹⁶ TAVARES, Isabel – **Jorge Pinheiro: O Referencial**. *Op. cit.* p. 88.

um fio condutor entre o fim e o princípio, entre a origem (não vista esta como g nese) e a reinstaura  o.

A citação, simulacro ou repetição funciona como efeito de ressonância, eco da própria forma que palpita no seu interior, projetando-se em diferido sobre a intangível virtualidade do seu destino que é continuar sendo, resistindo, repetindo-se, diferenciando-se como efeito de eco que ativa o pensamento.



Fig. 58– Imagem manipulada de Pinheiro, Jorge – **O Banquete**. (2008/2009) Pintura :  leo s/ tela 1,95 x 2,68 m.

A citação na pintura de Jorge Pinheiro é como uma reminiscência voluntária e laboriosa, é o trabalho da memória sobre si mesma, trabalho de anamnese na busca do que foi, do que é ainda, mas em nós, projetada nos objetos, mas vistos estes como objetos do conhecimento. Do procedimento alegórico e dos caprichos de quem o utiliza resultam o desconcertante, o paradoxal, a ambiguidade, os contratempos, ressaltos, coabitando todos em simultaneidade. Pela obra do autor perpassam outros autores, a representação é o território onde se encontram coimplicados Walter Benjamin, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Jakobson e Hjelmslev, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Michel Foucault, entre outros, numa expansão do espaço artístico que abarca outros territórios, pois Jorge Pinheiro   conhecedor da relação entre o objeto e o seu substituto, os seus

espelhos, cópias ou representações que são termos conectados com a filosofia desde Platão ou com a psicanálise, após Freud ou ainda, com os linguístas como Charles Peirce e Ferdinand de Saussure.

Só faz sentido falar de procedimentos *neobarrocos* em relação ao artista em foco, à semelhança dos seus contemporâneos a nível internacional, como referência face ao posicionamento de contraponto radicalmente crítico perante uma ordem do discurso estabelecida, reconhecida como espírito da época.¹⁹⁷ É ainda, a questão da representação figurativa que se coloca de novo, mas agora, a partir da contemporaneidade, traçando um novo olhar sobre as coordenadas que a alicerçam.

A economia da representação é determinada precisamente pela desconfiança da sua eficácia. A evidência da sua condição quebrada, interminável recetáculo de fragmento sobre fragmento, ruína sobre ruína é para nós e para tudo o que nos rodeia a evidência de que não há alegoria onde não há corte, fragmentação. São as fraturas do encadear signifiante que articulam a emergência de um outro sentido, gerado nas fendas e cesuras do enunciado em que assenta a possibilidade do alegórico, e portanto, de todo o efeito barroco.

Propor a repetição não é propor o retorno revisionista, radical ou compulsivo. Os retornos aspiram a uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas, em que a fórmula procura o enfoque do esquecimento, constitutivo fundamental em cada discurso. Todo o objeto é memória do seu passado, alegoriza a sua anterioridade e é aí que reside a particularidade do significado alegórico da ruína.¹⁹⁸

A *mimésis*, vista não como um ato de imitação ou cópia mas enquanto operação de representação ausentando ou distanciando o representado é uma atividade criadora constituindo um espaço próprio de visibilidade, onde se constrói o sentido. Sem desdobramento não há sentido. É na distância entre a marca e aquilo de que ela é marca que é possível instaurar-se a significação.¹⁹⁹

A encenação é regulada não por uma sistemática repetição do idêntico, mas por uma espécie de eterno retorno do simulacro, no sentido que já tem em Platão, de cópia rebelde, habitada pela diferença do que é anómalo e inexato.

¹⁹⁷ OWENS, Craig – **The Allegorical Impulse : Toward a Theory of Postmodernism**. [em linha]. *October* (Spring, 1980) vol. 12. [Consult. 13 abr. 2018] Disponível em <URL:<http://www.jstor.org/stable/778575>>.

¹⁹⁸ BREA, José Luis – **Nuevas Estrategias Alegóricas**. *Op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁹ BABO, Maria Augusta – **Figurações ou Diálogos da Pintura para a Escrita**. *Op. cit.*, p.13

É precisamente, na fronteira legislativa entre o que se pode e o que não se deve representar que a questão *pósmodernista* se coloca – não em termos de representação transcendental – mas antes, em termos de expôr o que o sistema de poder autoriza ou não autoriza em representação artística, o que proíbe, o que exclui, o que condena ou invalida.²⁰⁰

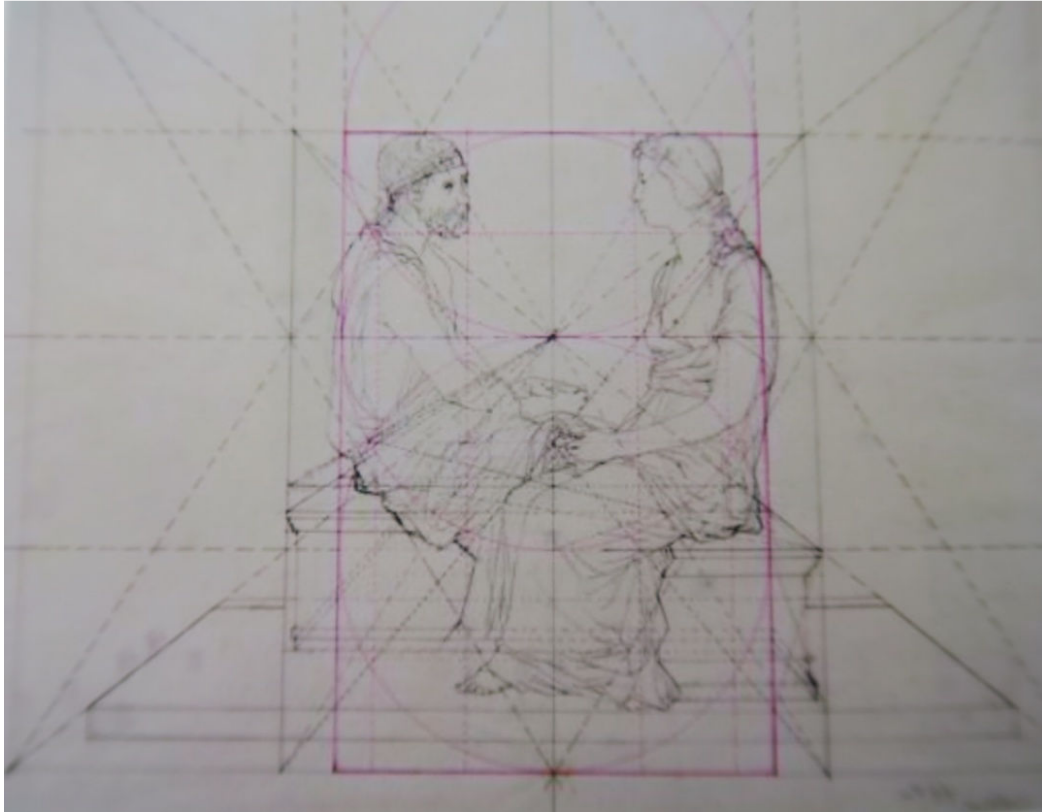


Fig. 59 PINHEIRO Jorge – **Estudo para o quadro Porquê?** [Desenho] 27/3/91. Tinta-da-China e lápis s/ papel. Ass./Dat. Coleção Particular.

Também a geometria, na sua vertente de perspetiva com ponto de fuga central, adotada rigorosamente por Jorge Pinheiro durante a década de 90 (figura 59), já não o é como fórmula, mas como valor, um dado extraído do exterior, do mesmo espaço que o social, retroprojetada, num jogo de espelhos em que a forma complexa da realidade e do espaço de representação se confundem e abarcam mutuamente.²⁰¹

²⁰⁰ OWENS, Craig – **Beyond Recognition : representation power and culture**. Berkeley, Los Angeles, Oxford : Scott Bryson e tal, 1992. Introdução.

²⁰¹ TAVARES, Isabel – Jorge Pinheiro: O Referencial. *Op. cit.*, p. 28-34.



Fig. 60 A – PINHEIRO Jorge – **Bispo**. (1980) Pintura : acrílico s/papel, 34 x 22 cm. Ass./Dat., Coleção Particular; **B – Bispo**. (1981) Pintura : óleo s/tela, 120 x 100 cm. Ass./Dat., Coleção Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa); **C – Bispo**. (1981) Pintura : óleo s/tela, 140 x 140 cm. Ass./Dat., Coleção Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa).



Fig. 61 – PINHEIRO Jorge – **O Guarda, o Pão e o Camponês**. (1982) Pintura : óleo s/tela, 110 x 178 cm. Ass./Dat., Coleção Particular.



Fig. 62 – PINHEIRO Jorge – **Retrato de Bernarda Alba**. (1986-1987) Pintura (tríptico): óleo s/tela, 118 x 215 cm. Ass./Dat., Coleção Particular.

O Professor que aprofundou conhecimentos na semiótica da pintura, em 1979, regressa a Portugal e propõe aos seus alunos, para o ano letivo 1980-1981, um estudo da obra de arte, segundo o modelo estudado.

Na prática, a sua paixão pela semiótica é já visível pelo regresso à figuração, em obras como **Ao Povo Alentejano** (1980) [Pintura] (figura 1) ou **Os Bispos** (1980-81) [Pintura (série)] (figura 60A, B e C), e **O Guarda, o Pão e o Camponês** (1982) [Pintura] (figura 61) e **Retrato de Bernarda Alba** (1986-87) [Pintura] (figura 62) a reflexão teórica continua na investigação académica, a pretexto da preparação das aulas para os seus alunos.

Na Cadeira de Composição, a proposta apresentada aos alunos de então é a análise do objeto artístico, baseada na procura da mensagem, numa clara investigação semiótica. O mestre faz do Programa de Trabalho²⁰², um convite à leitura da obra de arte, uma investigação teórica que passa também pelo estudo do oculto, na busca de uma mensagem que mais não é do que uma natureza invisível. A partida do objeto linguístico: título, materializado em objeto extra linguístico: desenho, serve de ponte para um segundo momento de reflexão sobre a representação de signos codificados e para a tão desejada meta-representação ou ainda, para os mecanismos com que esta se constrói.

²⁰² PINHEIRO, Jorge – Cadeira de Composição: Programa de Trabalho: Ano letivo 1980-1981 : Programa. Lisboa: ESBAL.



Fig. 63 – PINHEIRO, Jorge – **Discurso para uma mulher da Palestina II.** (1987) Pintura : óleo s/tela, 100 x 73 cm. Ass./Dat., Coleção Eduardo Rosa, Coimbra.

O percurso reflexivo pretendido, evidencia o discurso da mensagem visual, mostrando que a leitura de superfície leva ao diálogo profundo, primeiro seduzindo o observador na forma como este olha e vê o lugar planificado, para depois de enredado se encontrar com a forma desenhada ou pintada, estrategicamente colocada. É pelo ícone carregado com ambiguidade, metáfora e discursos verbais preexistentes que a libertação da mensagem deve ser efetuada. A imagem frontal e central obedece a um modelo estrutural do processo de fruição que reforça a intencionalidade da linguagem. A mensagem emanada da obra é uma tendência histórica, baseada na visão do texto documental, numa perspetiva de legitimação do objeto de arte.

Com o entendimento alargado dos conceitos de texto e escrita adaptados à arte, o discurso da obra é muitas vezes sinónimo de fala e voz e insere-se numa rede de intertextualidades que leva ao estudo do objeto artístico como se de um documento histórico se tratasse, podendo ser analisado, confrontado, balizado ou interpretado enquanto matéria textual, o mesmo é dizer, circunscrito como significante. O termo discurso é inúmeras vezes citado pelo autor e estamos a lembrar-nos também de títulos de obras ou exposições como: **Discurso para uma Mulher da Palestina** (1987) [Pintura e Desenho] (figura 63) ou **Discursos sem histórias dentro...** (2009) [Catálogo de Exposição] em que a figuração serve a realidade histórica e demonstra que o olhar sobre a arte e a história é sempre retroativo e arqueológico, reescrevendo a mensagem pela adição de novas leituras sobre a matéria sensível.

Em 1979, depois do regresso da segunda bolsa de estudo e com o aprofundar de conhecimentos em semiótica, Jorge Pinheiro constrói as formas ou figuras em termos de discurso, enunciadas para serem decifradas e o título é já fabricação de sedução e de utilidade, pois serve a linguagem verbal preexistente, como se pode ver no programa de trabalho, apresentado aos alunos na Cadeira de Composição em 1981 (figura 64) e que consta integralmente em anexo.

Nas duas décadas, antes e depois do milénio, pinta a natureza da pintura, fala das suas convenções com o objeto experimentado esteticamente e utiliza os cânones reconhecidos. É uma arte feita com arte ou a arte falando da própria arte, um pintor inovador como tantos outros mestres reconhecidos partindo do preexistente pintado. Despertar a atenção, reinventar a pintura ou reescrevê-la revela à semelhança da arqueologia do conhecimento, a visão da atualidade sobre a necessidade de se reescrever a História, reequacionando-a.

Na obra plástica de Jorge Pinheiro a procura da mensagem existe e o encontro é feito de desencontros das múltiplas leituras que o discurso icónico promove entre o visível e o legível do objeto plástico que não encontra lugar na natureza do objeto pintado ou desenhado. Porque é sensível, a mensagem permanece indizível, mas não deixa de ser promovida. Das leituras do ver e do ler resultam aporias com a obra a revelar do autor que o seu modo de fazer é também o seu modo de ver sobre o ler. O objeto plástico feito de superfície para ser visualizada e contemplada é contentor substancial do objeto teórico.

Durante muitos séculos valorizada, e desacreditada já no século XX com a substituição de novas categorias estéticas, a Composição é um dos conceitos que está

ligado à História da Arte e à carreira artística e docente do autor. O modelo clássico com provas dadas é aplicado na obra, cuja representação figurativa obedece ao poder do centro e horizontalidade. Ambos valem como elementos estruturais poderosos, para transmitir mensagens fortes no plano.

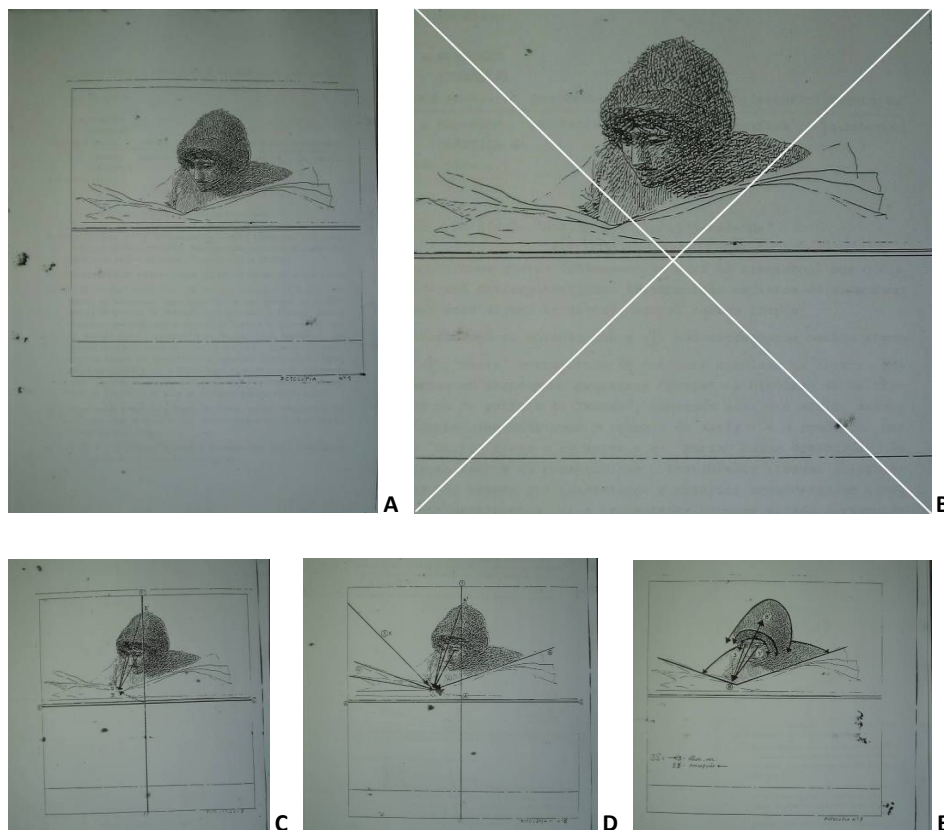


Fig. 64 **A** – PINHEIRO, Jorge – Cadeira de Composição: Programa de Trabalho. Fotocópia nº 1; **B** – Imagem manipulada: Determinação do centro do desenho existente na fotocópia nº1; **C/D/E** – Alguns esquemas para estudo de Maria lê o jornal à varanda [Desenho] : fotocópias nº 5, 6 e 7.

As linhas diagonais que traçámos sobre os planos de algumas pinturas recentes de Jorge Pinheiro e que em seguida se apresentam (figura 65), mais não pretendem ser do que uma construção rápida para determinar o centro das superfícies pintadas e verificar que é no poder do centro²⁰³ que devemos procurar o sentido profundo da mensagem visual, pelos elementos que ali foram colocados ou aproximados. A leitura da mensagem visual nas obras realizadas pelo pintor, no século XXI, começa por uma

²⁰³ Cf. ARNHEIM, Rudolf – O poder do centro: Um estudo da composição nas artes visuais. *Op. cit.*

leitura de superfície da superfície pintada com o centro de análise da mensagem, situado a montante da representação figurativa, no próprio plano de representação. A colocação central é usada pelo artista para designar algo na composição que seja mais importante, o alvo ou a chave da mensagem, pois o simbolismo da centralidade está enraizado na nossa cultura e percepção, pela ligação ao divino ou às várias formas de poder.

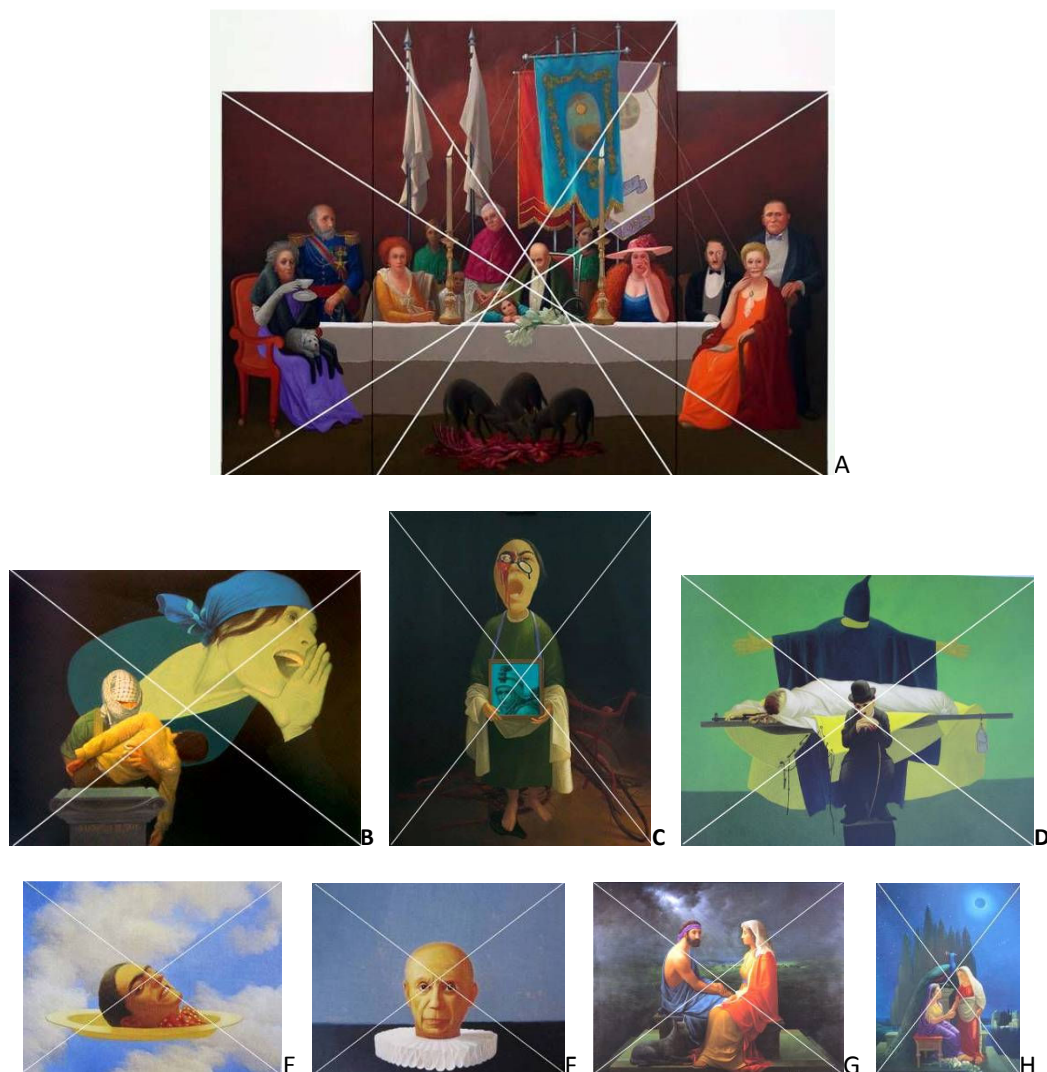


Fig. 65 A – PINHEIRO, Jorge – **O Banquete** (2008/09) [Pintura]; B – **O Sacrificio de Isaac** (2002) [Pintura]; C – **Stabat Mater** (2006) [Pintura]; D – **O Jogo da Macaca II** (2004) [Pintura]; E – **A Cabeça do Almada** (1999) [Pintura]; F – **A Cabeça do Picasso** (1999/2001) [Pintura]; G – **Porquê?** (1991/92) [Pintura]; H – **Solus Ipse** (1993/95) [Pintura].

O observador é também um centro e um alvo e Jorge Pinheiro faz uso deste conhecimento. Seduzindo-o, convida-o a juntar-se à cena, participante e interagindo como poderoso centro entre outros centros, na apreensão das coisas.

Se tomarmos como exemplo a tela **O Banquete** (2008/09) [Pintura] (figura 38) verificamos que a figura colocada em posição central é a chave de toda a cena, ainda que esta seja composta com muita gente, a predominância vai para uma figura em especial, a que está na posição central. Tal figura tem o poder de como um íman, magnetizar todas as outras que são por ela mais ou menos atraídas. A composição revela-se a si própria enquanto combinação de formas definidas ou predefinidas, nos termos filosóficos, místicos ou sociais. A imagem colocada no centro do plano, mostramos como a natureza da superfície e a composição influenciam todos os outros elementos. A Composição em Jorge Pinheiro é a subordinação da construção a um fim pictórico preciso e a representação da figuração obedece a uma rigorosa geometria do plano. A superfície é chamada a suportar a obra.

Jorge Pinheiro utiliza o princípio gestáltico da simplicidade, ao colocar o centro de equilíbrio no meio do campo da percepção. A tendência do olhar para o centro primário da superfície como um impulso poderoso da percepção visual, revela-se por exemplo na tela **Stabat Mater** (2006) [Pintura] (figura 65C) com o objeto colocado no meio, a fotografia, mas não é uma fotografia qualquer, é a do soldado americano morto, um retrato funcionando como centro magnético da tensão ou conflito. Na tela **O Sacrifício de Isaac** (2002) [Pintura] (figura 65B) a representação da cabeça do jovem morto é aproximada do centro primário e por ele magnetizada. A força do meio atua na representação da morte e nas relações psicológicas do jogo de cabeças. Observando a tela **O jogo da Macaca II** (2004) [Pintura] (figura 65D), vemos que no centro do plano se encontra outra cabeça, a da figura de Charlot e este centro encontra também num segundo plano a morte, dada na forma do cadáver amortalhado. Vemos ainda nas telas de pequenas dimensões **A Cabeça do Almada** (1999) [Pintura] (figura 65E) e **A Cabeça do Picasso** (1999-2001) [Pintura] (figura 65F) que aquilo que tem o seu lugar no centro primário é um alvo, a visão ou o cérebro das cabeças representadas, estando estes centros carregados de energia potencial, irradiada para o observador.

São as cabeças, sobretudo pela exposição da face e também as mãos, partes do corpo predispostas para acrescentar à figuração centros composicionais fortes, a explicação mais que provável para que Jorge Pinheiro execute em quantidade estudos preparatórios de cabeças e mãos antes da pintura.

As fases de pintura figurativa das décadas, anterior e posterior ao milénio incorporam o saber das fases abstratas, sobretudo a produzida na década de 70, em que explorou o comportamento do plano e das formas no plano com formas geométricas simples.

Estamos a lembrar-nos da série de trabalhos sobre o ponto estruturado que constituem o álbum com o título descritivo **Quinze Ensaios sobre um Tema ou Pitágoras Jogando Xadrez com Marcel Duchamp** (anos 70) [Gravura] que obedecia à malha fibonacciana, a progressão matemática também explorada por alguns autores nas suas composições musicais.

Em 1976, Luís Filipe Pires compositor musical é conjuntamente com Jorge Pinheiro bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian, ambos encontram-se na Cidade Universitária de Paris, o primeiro fazia um estágio com Pierre Schaeffer²⁰⁴ e Pinheiro frequentava o Seminário de Semiótica de Hubert Damish²⁰⁵ na École des Hautes Études en Sciences Sociales. Das conversas ocasionais entre portugueses surgiu a amizade entre ambos com a oferta do álbum ao compositor. E do entendimento mútuo, surgiu a ideia de ambos fazerem uma experiência de troca: Pinheiro tentaria fazer uma reescrita visual a partir de uma obra da autoria de Luís Filipe Pires, escolhendo este **Figurations III** (1969) [Partitura], cedendo as 7 eletrografias da composição a Pinheiro e Filipe Pires comporia então uma peça para orquestra, a partir do álbum do pintor. A obra musical, produzida em 1980 trata sobre os valores da polifonia e do Barroco, sobre o modo como um mesmo tema pode ser trabalhado por áreas diferenciadas tendo como base uma malha de regras apertada capaz de lhe dar imagem de uniformidade e em simultâneo lhe permitir sucessivas variações.²⁰⁶ As gravuras dos ensaios do álbum de Pinheiro são alicerçadas no número, na progressão matemática de relações numerais e em toda a mística do número a que a obra de Filipe Pires não é alheia.²⁰⁷

Os originais da reescrita visual de Pinheiro a partir da peça **Figurations III** (1969) [7 eletrografias] de Luís Filipe Pires continuam guardados numa gaveta do atelier do pintor e como ele refere, fazem parte do arquivo pessoal e continuam a ser alfobre de renovados trabalhos.²⁰⁸

O conjunto de trabalhos de Jorge Pinheiro **Prolegómenos para uma reescrita de uma partitura de Luís Filipe Pires** (1980) [Instalação] realizou-se na Plataforma Revólver em Lisboa, de 15 de novembro a 31 de dezembro de 2012, expondo o trabalho de ambos os artistas sobre dois tipos de composição com tema em comum. A obra de

²⁰⁴ Compositor e musicólogo francês (1910-1995) criador da música concreta.

²⁰⁵ Filósofo francês (1928-2017), especialista em Estética e História de Arte.

²⁰⁶ MARCOS, Maria Lucília – **I would prefer not to. Em torno de Bartleby**. Lisboa : Unyleya/CECL, 2013, p. 29

²⁰⁷ FERREIRA, Emília; SALDANHA, Lúcia – **Jorge Pinheiro. A liberdade de experimentar**. MNAC, janeiro de 2020.

²⁰⁸ FERREIRA, Emília; SALDANHA, Lúcia – **Jorge Pinheiro. A liberdade de experimentar**. *Op. cit.*

correspondências do compositor de **Figurations III** (1969) [Partitura] é explorada pelo pintor do álbum **Quinze Ensaios sobre um Tema ou Pitágoras Jogando Xadrez com Marcel Duchamp** (anos 70) [Gravura] editado em 1975, em ofset (50 exemplares).

Por seu lado, Luís Filipe Pires, através de um sistema de codificação inventado por si, transcreveu para a partitura de uma peça para orquestra os desenhos do álbum de Jorge Pinheiro. A peça foi tocada no Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian e o pintor lembrando a experiência acústica, diz ter tido a sensação de ver o álbum.²⁰⁹

Por outro lado, também Jorge Pinheiro, em 1980, dá início a uma série de sete desenhos a lápis de cor, marcadores e tinta-da-china sobre folhas de papel milimétrico, a partir da partitura **Figurations III** (1969) [7 eletrografias] que entretanto o compositor lhe cederá. Do carácter aleatório dos formatos dos desenhos decorre a aleatoriedade das composições apenas determinadas pela cadência do gesto do artista que se limitava a interpretar/traduzir os sons que ouvia e a partitura que via.²¹⁰

A construção dos desenhos a partir da acústica e da visualidade da partitura e vice-versa permite-nos observar uma tentativa dos autores de relacionar obras de linguagens distintas e o querer relacionar é já um modo de forçar a aproximação entre formas de escrita, tornando-as polissémicas pela reescrita. Transcrita, a tradução ficcional de códigos semióticos distintos em relacionais/semelhantes revela-nos que o que vem de trás, **Prolegómenos...** (o que é dito antes) pela tradução (*traducere* e *translatio*) é levado para diante no sentido de transferência de sentido.

Assim, a duplicação do título **Quinze ensaios sobre um tema....** da gravura, desenho ou pintura para a música e vice-versa não se trata de uma apropriação ilícita, mas deve ser vista como a ideia de uma operação tradutora do exercício criativo que não só se aproxima da noção de intertextualidade de Kristeva²¹¹, mas também, da noção de dialogismo de Bakhtin,²¹² o que equivale a dizer que estas operações tradutoras remetem para uma releitura crítica da tradição e para a problemática do tempo na obra; sendo intemporal, é um espaço de relações, de comentário, de correspondências, cujos elementos plásticos/acústicos ou outros são vistos como presenças sempre possíveis de utilizar e reorganizar em movimentos plagiotrópicos. A analogia como exercício de

²⁰⁹ PINHARANDA, João Lima – **Jorge Pinheiro**. *Op. cit.* p. 82.

²¹⁰ PRIETO, Margarida Penetra – **Jorge Pinheiro, ou prolegómenos para uma re-escrita de uma partitura de Filipe Pires**. *Estúdio*. Lisboa : FBA/CIEBA (jan-jun 2013) nº 7, vol IV, pp. 232-236.

²¹¹ Cf. KRISTEVA, Julia – **História da Linguagem**. Arte & Comunicação, Edições 70, 2007.

²¹² Cf. BRAIT, Beth – **Bakhtin - Dialogismo e construção do sentido**. Editor Pontes, 1997.

repetição subverte de forma radical os conceitos de original e de cópia, de singularidade e pluralidade.

E não nos devemos esquecer ainda, depois do que já foi dito antes, de aproximar o título dado pelo pintor à Instalação na Plataforma Revólver, em 2012 com o estabelecimento de pontes à obra de Hjelmslev sobre linguística **Prolégomènes à une théorie du langage** (1943) [Livro] autor e obra bem conhecidos do artista.

A teoria do conhecimento parece estar subordinada à teoria da linguagem. Mas, ambas poderosas possibilitam subverter primazias e subordinações que há milénios imperam. E como o próprio artista afirma: “...sabemos todos que o autor morre no texto:” [numa alusão clara à obra de Barthes]²¹³ e continua: “mas morre convicto de que cada texto, que lhe sai desse seu ofício não é apenas coisa em si mas, também e talvez substancialmente, em cada leitura alheia, um potencial gerador de sentidos.”²¹⁴

Na década de 90, quando Jorge Pinheiro ainda utilizava a perspetiva central e expunha a pintura juntamente com os estudos preparatórios, os desenhos revelaram-nos uma preocupação extrema com a colocação da figuração no plano. São muitos os estudos em que o autor subdivide a superfície com redes ou malhas estruturantes e nelas regista os cálculos e anotações, para uma rigorosa colocação das figuras como aconteceu com as telas **Porquê?** (1991-92) [Pintura] (figura 7) ou **Solus Ipse** (1993-95) [Pintura] (figura 12). Concluimos assim que a Composição encerra uma primeira mensagem, ainda antes do tema do quadro ter sido decifrado, é a mensagem que impressiona, dada pela disposição estrutural das figuras no plano porque somos culturalmente iniciados, na compreensão das imagens. Este fator revela também como o olhar que temos sobre a arte é sempre, de alguma forma retroativo. A importância da superfície, a sua anulação e a criação de um espaço metafórico como suporte da representação de um espaço ilusório é o primeiro passo para a criação do espaço de ação e tempo narrativo.

Se na década de noventa, o autor recorria à perspetiva, para introduzir o espectador no quadro, nas telas do século XXI opta por o seduzir e atrair, encaminhando-o para a centralidade e frontalidade da representação.

Encontramos na maior parte do trabalho figurativo do autor, uma tendência para a simetria da estrutura espacial e predominância da representação frontal com ligações culturais, apropriadas das representações religiosas. A disposição cultural bíblica e

²¹³ BARTHES, Roland – **O rumor da língua**. Lisboa : Edições 70, 1987, pp 44-53.

²¹⁴ FERREIRA, Emília; SALDANHA, Lúcia – **Jorge Pinheiro. A liberdade de experimentar**. *Op. cit.*

hierárquica dada pela representação da mesa frontal em obras de **Última Ceia** [Ícone] amplamente presente, em toda a história da pintura ocidental constituiu-se como um padrão, mas permitiu a alguns grandes mestres optarem pelo desvio, a exceção compositiva que nos mostra como um outro olhar ou uma nova perspectiva se constitui.

A **Última Ceia** (1592-1594) [Pintura] de Tintoretto (figura (66)) é um bom exemplo do meio que é intermediário e mediador de toda a representação, e ainda que seja uma exceção à regra, a regra não desaparece. A obra expressa o domínio do que tem lugar ao centro, o poder.²¹⁵



Fig. 66 – TINTORETTO, Jacopo – Última Ceia. (1592-1594) Pintura : óleo s/tela 365 x 568 cm, Basílica de São Jorge Maior, Veneza, Itália.

O objeto mesa aparece na pintura de Jorge Pinheiro com **A Ceia** (1963) [Pintura] e acompanha a obra do pintor há mais de quatro décadas como um objeto chave ou ímã e porque não dizê-lo, querido. A mesa é também um objeto central no trabalho do autor, fazendo depender dela a restante representação no plano.

A figuração estrategicamente posicionada é influenciada por centros de poder, tensão ou conflito a que se vem juntar a ação da luz; todos os elementos jogam com o poder central, o centro do plano percecionado. O plano de expressão é o primeiro estímulo perceptivo para o plano do conteúdo. Assim o Mestre nos ensinou a ler, assim nós como seus discípulos, aprendemos a ver.

²¹⁵ Cf. HUYGHE, René – **O poder da imagem.** *Op. cit.*, 4º cap.

A reprodutibilidade das expressões artísticas, a réplica empática das citações, os modelos do Modelo, o desconhecido gerado pela adição do conhecido, faz com que definamos como invenção um modo de produção que exige do produtor uma escolha da função semiótica e produza um *continuum* material em função de uma nova perspectiva, uma nova maneira de estruturar o código, reequacionando-o, reformulando-o, alargando-o. Todo o discurso que chega até nós, perfila-se sempre perante um fundo de cultura, reconhecido, sustentado por tudo aquilo que já foi dito ou visto. As réplicas confrontam-nos com uma reformulação do conceito, nomeadamente de signo icónico.

“É uma vida feita de roubos”²¹⁶ diz com uma gargalhada ao recordar Picasso, um dos mestres que admira, para falar do seu trabalho. Os roubos referem-se às citações pictóricas apropriadas que JP descontextualiza e transforma: “A vida, é o que elas retratam.”²¹⁷

²¹⁶ DN (28 fev 2002).

²¹⁷ DN *Op. cit.*

2. *D'après nature/D'après culture*

Os poetas barrocos ensinaram-nos a pensar a fugacidade do tempo, o que equivale a pensar a nossa própria fugacidade, já não somos mais os protagonistas do tempo, o mesmo é dizer, sujeitos da história. **Tempus Fugit** (2003) [Pintura] (figura 37) é o título que Pinheiro dá à obra, com a expressão a aparecer inscrita numa faixa que o avião representado transporta e legível para quem a olha de dentro e de fora do espaço da representação. Esta é uma pintura, onde a figura múltipla de Fernando Pessoa se faz representar na pintura, como já vimos anteriormente. Os tempos heterogêneos do espaço representacional da obra relacionam-se com os heterónimos de Pessoa e com a História de Portugal.

Nem real nem fictício, o diferencial exprime a natureza do problemático enquanto tal, a sua consistência objetiva, assim como a sua autonomia subjetiva. A ideia não é uma essência, mas sobretudo um movimento diferencial de pensamento e é próprio desse movimento, circular e entrar em comunicação com outras ideias e atualizar-se em certas condições particulares. As ideias têm sempre um elemento de quantitabilidade, de qualitabilidade, de potencialidade. Se a ideia é o diferencial do pensamento, há um cálculo diferencial correspondente a cada ideia, alfabeto do que significa pensar.²¹⁸

“As ideias são problemas que emitem singularidades: compõem-se de elementos diferenciais, de relações diferenciais entre esses elementos [problemas] e de singularidades correspondentes a essas relações.”²¹⁹ O pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. A identidade do sujeito não sobrevive à identidade da substância. Todas as identidades são apenas simuladas,

²¹⁸ DELEUZE, Gilles – **Diferença e Repetição**. *Op. cit.*, p. 303.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 441.

produzidas como um efeito ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição.

Graças a Nietzsche, descobre-se o intempestivo como sendo mais profundo que o tempo e a eternidade: a filosofia não é filosofia da história nem filosofia do eterno, mas intempestiva, sempre e só intempestiva. Na viragem para o séc. XXI quando as grandes revoluções das primeiras décadas do séc. XX parecem estar extintas há muito tempo, renascem nessa época com extraordinária vitalidade.

É o sintoma que produz o estilismo, uma réplica do conhecido. Ele é o estímulo programado para se dar a função semiótica. É um fenómeno semiótico, o momento em que um código é proposto a partir do sintoma de códigos precedentes. O recorte visual e o recorte ideal dados pela nova Composição com a figura icónica a receber a carga de *fétiche* permite que a História volte a ser de novo e mais uma vez, como nos diz Roland Barthes, inteligível e desejável.²²⁰

A parte de suplemento ou de desvio que se acrescenta à representação citada/apropriada, gera um extrapolar dos limites do sentido óbvio para o obtuso, como diria Barthes, já que implica necessariamente uma temporalidade de significação. É uma meia volta atrás para chegar ao ponto de limite e a tarefa do artista atual não consiste tanto em destruir o referente mas em subvertê-lo, encontrando novas soluções míticas narrativas.

A mais exata e rigorosa repetição contém um máximo de diferença. É sempre possível representar a repetição como uma semelhança extrema ou uma equivalência perfeita. Mas a repetição é também transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia o seu carácter nominal ou geral em benefício de uma realidade mais profunda e mais artística. É a repetição pela diferença no cruzamento de referenciais que potenciam a transgressão.

A repetição pertence ao humor e à ironia, é por natureza transgressão e não é sem divertimento que Jorge Pinheiro assina a obra **La Fable de La Fontaine** (2000) [Pintura] (figura 18) inscrevendo as suas iniciais sobre a representação do urinol de Duchamp, sendo que este também a assinara sob pseudónimo, ou coloca a fórmula de Einstein sob a forma de etiqueta no pé do Cristo morto, à semelhança do que acontece aos cadáveres que esperam ser resgatados das morgues, ou ainda quando inscreve *tempus fugit* na faixa presa ao avião representado na obra **Tempus Fugit** (2003)

²²⁰ BARTHES, Roland – **Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces**. Barcelona : Paidós Comunicación, 2002, p. 95.

[Pintura] (figura 37) relacionando os tempos heterogêneos da obra com a figura aparentada de Fernando Pessoa e seus heterônimos. A repetição é já o que encadeia, um objeto do querer, do desejo e ligá-la a uma prova seletiva, colocá-la como objeto supremo da vontade e da liberdade é fazer da própria repetição algo de novo porque tudo muda em torno da vontade. Opondo a repetição às generalidades do hábito e às particularidades da memória pode ser que se consiga através do hábito tirar algo de novo de uma repetição contemplada de fora. O *Eu* que contempla extrai o novo, isto é, o geral, da pseudorepetição dos casos particulares. E a memória talvez reencontre os particulares dissolvidos na generalidade. É na repetição, é pela repetição que o esquecimento se torna uma potência positiva e o inconsciente, um inconsciente superior positivo (por exemplo, o esquecimento, como força, faz parte integrante da experiência vivida do eterno retorno). Tudo se resume à potência, segundo Deleuze, ou como já vimos anteriormente, aos conceitos de força e seus sinónimos, segundo autores seus predecessores.

Há um trágico e um cômico na repetição. A repetição aparece sempre duas vezes, uma vez em destino trágico, outra em cômico. Demasiado no presente, a representação do objeto arrisca-se a ser um mero suporte para fantasmas demasiado no passado, arrisca-se a ser um mero resíduo, positivo, defunto, mortificado na sua própria objetividade. É preciso não pretender fixar nem eliminar essa distância, é preciso fazê-la trabalhar no tempo diferencial dos momentos de proximidade empática, intempestivos e inverificáveis com os momentos de recuos críticos escrupulosos e verificadores. Toda a questão de método acaba talvez por ser uma questão de tempo.²²¹

O discreto, o alienado e o recalcado são os três casos de bloqueio natural, correspondendo aos conceitos nominais, aos conceitos da natureza e aos conceitos da liberdade. Mas, em todos estes casos, para se dar conta da repetição, invoca-se a forma do idêntico no conceito, a forma do Mesmo na representação. No exemplo da psicanálise, repete-se porque se recalca, já o recalco designa uma potência positiva. A repetição é verdadeiramente o que se disfarça ao constituir-se e o que só se constitui ao disfarçar-se. As variantes exprimem antes de mais, mecanismos diferenciais que são da essência e da génese do que se repete. O nunca visto não é aí o contrário do já visto, é cada um vivido no outro. É a representação que mediatiza o vivido relacionando-o com a forma de um objeto idêntico ou semelhante. Eros e Thanatos

²²¹ DIDI-HUBERMAN – **Diante do Tempo**. Lisboa : Orfeu Negro, 2017, pp. 24-25.

distinguem-se, Eros deve ser repetido, só pode ser vivido na repetição, mas Thanatos é o que dá a repetição a Eros, o que submete Eros à repetição. Somente este ponto de vista é capaz de nos fazer avançar nos problemas da origem do recalçamento, da sua natureza. O sintoma é precisamente a estranha conjunção da diferença e da repetição.²²²

Freud sublinhava, desde o início, que para deixar de repetir, não bastava recordar abstratamente (sem afeto), nem formar um conceito em geral, nem mesmo representar em toda a sua particularidade, o acontecimento recalçado: é preciso procurar na memória onde ela se encontrava, instalar-se de imediato no passado para operar a junção viva entre o saber e a resistência, entre a representação e o bloqueio. A operação teatral e dramática que se dá em estados críticos não é nem deixa de ser anamnese ou amnésia é sim a transferência. A transferência é ainda repetição, é antes de tudo, repetição.²²³

Se a repetição nos torna doentes, é também ela que nos cura; se nos aprisiona e destrói, é ainda ela que nos liberta, dando em ambos os casos, o testemunho da sua potência demoníaca. Na transferência, a repetição tem menos a função de identificar acontecimentos, pessoas e paixões do que autenticar papéis, selecionar máscaras. A transferência não é uma experiência, mas um princípio que funda toda a experiência analítica. Por natureza, os próprios papéis são eróticos, mas a prova dos papéis apela para o instinto de morte. A reflexão sobre a transferência levou à descoberta de um para-além. Neste sentido, a repetição constitui, por si mesma, o jogo seletivo da nossa doença e da nossa saúde, da nossa perda e salvação.

Em entrevista dada a Carlos Vidal, para a Revista de Estética, em 1990, Jorge Pinheiro expõe deste modo a sua representação figurativa:

A introspeção é cada vez mais aprofundada, e o que é representado, acabo por concluir muito tempo depois, são situações que em mim se evocam, quer tenham ou não ocorrido. Se falarmos da denúncia e da catarse, estes trabalhos recentes, não explícitos, são até muito mais catárticos. A história é o material de que me sirvo.”²²⁴

²²² DIDI-HUBERMAN – **Diante do Tempo**. *Op. cit.*, p. 56.

²²³ Freud invoca a transferência precisamente para colocar em questão a sua lei global da relação inversa. Cf. FREUD, Sigmund – **Para Além do Princípio do Prazer**. Lisboa : Relógio d'Água Editores, 2009. p. 21.

²²⁴ Revista de Estética. Lisboa (jan. 1990) nº 1, p. 12.

Face a esta explicação Carlos Vidal continua interrogando o artista: “Para recuperar o recalcado?” E Jorge Pinheiro responde: “Cada figura daquelas vale não por aquilo que é mas por aquilo que representa.”²²⁵

Na questão da repetição trata-se de saber porque é que a repetição não se deixa explicar pela forma de identidade no conceito ou na representação – em que sentido exige um princípio positivo superior. Considere-se por exemplo, um motivo de decoração: uma figura encontra-se reproduzida sob um conceito absolutamente idêntico, mas na realidade, o artista não procede assim. Ele não justapõe exemplares da figura; de cada vez, combina um elemento de um exemplar com um outro elemento de um exemplar seguinte. No processo dinâmico da construção, introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, e tudo isto só será conjurado no efeito total. Comentando tal situação, Lévi-Strauss escreve: “Estes elementos imbricam-se por desligamento uns dos outros, e é somente no final que a figura encontra uma estabilidade que confirma e desmente, em conjunto, o procedimento dinâmico segundo o qual foi executada.”²²⁶

Ainda para a Revista de Estética, Carlos Vidal continua a entrevista a Jorge Pinheiro perguntando: “Desde que como uma vez me afirmou, a figuração lhe apareceu como uma hipótese de figura de resistência...”²²⁷ Jorge Pinheiro contrapõe: “ Aquilo a que tem chamado de «formas de resistência», eu prefiro chamar de formas silenciosas de protesto.”²²⁸

Os objetos (figuras) são apresentados por Roussel como o espaço das máscaras e da morte, espaço em que se elaboram, ao mesmo tempo, uma repetição que aprisiona e uma repetição que salva – que salva, antes de tudo, daquela que aprisiona. Roussel criou uma pós-linguagem, em que tudo se repete e recomeça, uma vez que tudo foi dito.²²⁹

Com Péguy tudo desemboca no problema das mortes prematuras e no envelhecimento, mas também, na oportunidade inaudita de afirmar, contra uma repetição que aprisiona, uma repetição que salva. O interior da repetição é sempre afetado por uma ordem de diferença. É a inadequação da diferença e da repetição que instaura a ordem do geral. Gabriel Tarde sugeria, neste sentido, que a própria

²²⁵ Revista de Estética. *Op. cit.*, p. 12.

²²⁶ Cit. por DELEUZE, Gilles – **Diferença e repetição**. *Op. cit.*, p. 69.

²²⁷ Revista de Estética. *Op. cit.*, p. 12.

²²⁸ *Ibidem*, p. 12.

²²⁹ Sobre a relação da repetição com a linguagem, mas também com as máscaras e a morte, na obra de Raymond Roussel, cf. o belo livro de Michel Foucault (N.R.F., 1963). DELEUZE, Gilles – **Diferença e Repetição**. *Op. cit.*, p. 72.

semelhança não passava de uma repetição deslocada. Em todos os domínios, Tarde pretende substituir a oposição por esta repetição diferencial e diferenciante. Roussel ou Péguy poderiam reivindicar a sua fórmula: “A repetição é um procedimento de estilo enérgico e menos fatigante do que a antítese, sendo também muito mais apropriado para renovar um assunto.”²³⁰

O pensamento faz a diferença. A expressão fazer a diferença designa uma prova seletiva que deve determinar que diferenças podem ser inscritas no conceito em geral e como o podem ser. Só a contrariedade representa a potência que faz com que o sujeito, ao receber opostos, permaneça substancialmente o mesmo (pela matéria ou pelo género). Em absoluto, a contradição é maior que a contrariedade. A identidade existe como princípio, mas como segundo princípio, como algo tornado princípio, pois gira em torno do Diferente.

O eterno retorno não pode significar o retorno ao Idêntico, pois ele supõe um mundo (o da vontade de potência) em que todas as identidades prévias são abolidas e dissolvidas. Retornar é o ser, mas somente o ser do devir. O eterno retorno não faz o mesmo retornar, mas o retornar constitui o único Mesmo que devém. Retornar é o devir-idêntico do próprio devir. Retornar é pois, a única identidade, mas a identidade como potência segunda, a identidade da diferença que gira em torno do diferente. Tal identidade, produzida pela diferença, é determinada como repetição. Do mesmo modo, a repetição do eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente. Mas este pensamento já não é de modo algum uma representação teórica: ele opera uma seleção das diferenças segundo as suas capacidades de produzir, isto é, de retornar ou de suportar a prova do eterno retorno.

O que retorna não é o Todo, o Mesmo ou a identidade prévia em geral. Não é o pequeno ou o grande como partes do todo ou como elementos do mesmo. Só as formas extremas retornam – aquelas que pequenas ou grandes, se desenrolam no limite e vão até ao extremo da potência, transformando-se e passando umas nas outras. Só retorna o que é extremo, excessivo, o que passa no outro e se torna idêntico. É por isso que o eterno retorno se diz somente do mundo teatral das metamorfoses e das máscaras da Vontade de potência, das intensidades puras desta Vontade, como fatores móveis que não se deixam reter nos limites fictícios deste ou daquele indivíduo, deste ou daquele

²³⁰ ALCAN – L’opposition universelle. 1987, p.119. In DELEUZE, Gilles – **Diferença e Repetição**. *Op. cit.*, p. 77.

Eu. É o ser-igual de tudo o que é desigual e que soube realizar plenamente a sua desigualdade. Tudo o que é extremo tornando-se o mesmo, entra em comunicação num Ser igual e comum que determina o retorno. Para retornar, torna-se necessário ter existido, ter tido uma existência anterior.

A diferença, em geral, já é contradição em si. Só quando levado ao extremo da contradição, o variado, o multiforme, desperta e se anima e as coisas participantes dessa variedade recebem a negatividade, que é a pulsação imanente do movimento autónomo, espontâneo e vivo. Quando se leva suficientemente longe a diferença entre as realidades, vê-se a diversidade tornar-se oposição e, por conseguinte, contradição, de modo que o conjunto de todas as realidades se torna, por sua vez, contradição absoluta em si.²³¹ Assim, a diferença é levada até ao extremo, isto é, até ao fundamento, que não deixa de ser tanto o seu retorno ou a sua reprodução como o seu aniquilamento.

A diferença tem a sua experiência crucial sempre que nos encontramos diante de uma limitação, diante de, ou numa oposição, pois ela supõe uma abundância de diferenças, um pluralismo de diferenças livres, selvagens ou não domadas, um espaço e um tempo propriamente diferenciais, originais, que persistem através das simplificações do limite e da oposição. A representação infinita é memória que conserva. A repetição, neste caso, é apenas um conservatório, uma potência da própria memória. A negação é o efeito de uma afirmação muito forte, muito diferente. E porventura, talvez sejam necessárias duas afirmações para produzir a sombra da negação, talvez haja dois momentos, que são a Diferença como meia-noite e meio-dia, onde a própria sombra desaparece. É neste sentido que Nietzsche opõe o Sim e o Não do Asno e o Sim e o Não de Dionísio-Zaratustra – o ponto de vista do escravo, que tira do não o fantasma de uma afirmação, e o ponto de vista do senhor, que tira do Sim uma consequência de negação, de destruição – o ponto de vista dos conservadores dos valores antigos e o dos criadores de novos valores.²³²

Há uma diferença de natureza, entre a ordem conservadora da representação e uma desordem criadora, um caos genial, que só pode coincidir com um momento da história sem confundir-se com ele. Cabe ao eterno retorno operar a verdadeira seleção, pois ele elimina as formas médias e extrai a forma superior de tudo o que é. O extremo não é a

²³¹ DELEUZE, Gilles – **Diferença e Repetição**. *Op. cit.*, p. 105.

²³² Para além do Bem e do Mal § 211. Sobre o «não» do senhor, que é consequência, em oposição ao «não» do escravo, que é princípio, cf. Genealogia da Moral I, § 10. DELEUZE, Gilles – **Diferença e Repetição**. *Op. cit.*, p. 119.

identidade dos contrários, mas antes, a univocidade do diferente; a forma superior não é a forma infinita, mas antes, o eterno informal do próprio eterno retorno através das metamorfoses e das transformações. O eterno retorno estabelece a diferença porque cria a forma superior. O génio do eterno retorno não está na memória, mas no desperdício, no esquecimento tornado ativo. Um centro descentrado a cada instante, constantemente tortuoso, que gira apenas em torno do desigual.

Invertida, vista de cima para baixo, a diferença é objeto de afirmação. Mais ainda, há elementos diferenciais positivos que determinam ao mesmo tempo, a génese da afirmação e da diferença afirmada. Na representação pictórica, o movimento implica uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos heterogêneos que deformam essencialmente a representação. Um quadro ou uma escultura são deformadores que nos forçam a fazer o movimento, isto é, a combinar uma visão rasante e uma visão mergulhante, ou a subir e descer no espaço à medida que se avança. Basta multiplicar as representações para se obter um tal efeito. O prefixo RE na palavra representação significa a forma concetual do idêntico que subordina as diferenças. É preciso que cada ponto de vista seja ele mesmo a coisa ou que a coisa pertença ao ponto de vista. É preciso pois, que a coisa nada seja de idêntico, mas esquartejada numa diferença em que se desvanece tanto a identidade do objeto visto como a do sujeito que vê. É preciso que a diferença se torne o elemento, a última unidade, que ela remeta pois, para outras diferenças que nunca a identificam, mas a diferenciam.

É preciso mostrar a diferença, diferindo. A obra de arte moderna tende a realizar estas condições neste sentido, tornando-se um verdadeiro teatro, feito de metamorfoses e de permutações. Teatro em que a representação se torna experiência, empirismo transcendental ou ciência do sensível.²³³ O lugar do acontecimento do ato criativo é assim, afrontado como espaço transformacional. Já não encontramos um sentido na obra, mas sim, intertextualidades, como por ex. o título, entre muitos outros que Pinheiro dá à obra **A Comédia da Arte** (1998) [Pintura] (figura 18) relacionando-o com **A Commedia dell'arte** [Teatro popular]. O título da obra pictórica evoca e provoca o homónimo das companhias itinerantes sem grandes recursos materiais que surgiu no séc. XV em Itália e se desenvolveu em França, até ao séc. XVIII, onde veio a ser revitalizada por novas fórmulas, através do texto escrito e elementos mais realistas. As

²³³ DELEUZE, Gilles – **Diferença e Repetição**. *Op. cit.*, p. 124-125.

personagens no tipo de peça teatral eram identificadas pelo figurino, máscaras e até objetos cênicos como a figura feminina mascarada representada na tela de Pinheiro (figura 9D). As representações teatrais eram feitas nas ruas ou nas praças e os cenários a maior parte das vezes, resumiam-se a uma tela pintada na parte posterior do palco improvisado. O ator surgia assim como o elemento mais importante das peças, recheadas de diálogos irônicos e humorísticos com os atores a terem total liberdade para improvisar e interagir com o público. A **Commedia dell'arte** [Teatro popular] fundou no teatro um novo estilo e uma nova linguagem, caracterizados pela utilização do cômico. Eventualmente, também as soluções para determinadas situações foram sendo interiorizadas e memorizadas, pelo que, muitos atores limitavam-se a acrescentar pormenores que o acaso suscitava, ou seja, mais não faziam que ornamentos. O que é válido para este tipo de peça teatral também se pode aplicar à arte pictórica. Na ambivalência das artes estabelecem-se as tão desejadas pontes, também estas peçadas de ironia e humor do autor.

São sempre as diferenças que se assemelham, que são análogas, opostas ou idênticas: a diferença está atrás de toda a coisa. É próprio de cada diferença passar através de todas as outras e de se querer ou de se reencontrar através de todas as outras. É por isso que o eterno retorno não surge em segundo lugar, nem vem depois, mas já está presente em toda a metamorfose, é contemporâneo do que faz retornar. O eterno retorno reporta-se a um mundo de diferenças implicadas umas nas outras, a um mundo complicado, sem identidade, verdadeiramente caótico. No eterno retorno, o caos-errância opõe-se à coerência da representação, excluindo a coerência de um sujeito que se representa como de um objeto representado.

A repetição opõe-se à representação: o prefixo mudou de sentido, pois num caso, a diferença diz-se somente em relação ao idêntico, mas, no outro, é o unívoco que se diz em relação ao diferente. A repetição é o ser informal de todas as diferenças, a potência informal do fundo que leva cada coisa a essa forma extrema em que a sua representação se desfaz. O dispar é o último elemento da repetição que se opõe à identidade da representação. O mesmo só retorna para trazer o diferente.

A distinção do mesmo e do idêntico só é proveitosa se se levar o Mesmo a submeter-se a uma conversão que o refira ao diferente, ao mesmo tempo que as coisas e os seres que se distinguem no diferente sofrem de modo correspondente uma destruição radical da sua identidade. Quando a identidade das coisas é dissolvida, o ser evade-se, atinge a univocidade e põe-se a girar em torno do diferente. O que é ou retorna não tem qualquer

identidade prévia e constituída. A coisa é reduzida à diferença que a esquarteja e a todas as diferenças implicadas nesta e pelas quais ela passa. É neste sentido que o simulacro é o próprio símbolo, isto é, o signo, na medida em que ele interioriza as condições da sua própria repetição. O simulacro apreendeu uma disparidade constituinte na coisa que ele destitui do lugar de modelo. Se a repetição se desfaz à medida que se faz, o paradoxo da repetição está no facto de que não se pode falar de repetição a não ser pela diferença ou mudança que ela introduz no espírito que a contempla.

Contemplar é questionar. E se é próprio da questão transvasar uma resposta, é a questão que apresenta ao mesmo tempo esta insistência ou esta obstinação e este cansaço, esta fadiga, que correspondem à necessidade. Transvasar à repetição algo novo, transvasar-lhe a diferença, é este o papel da imaginação ou do espírito que contempla nos seus estados múltiplos e fragmentados. A imaginação define-se aqui como um poder de contradição: placa sensível que retém um quando o outro aparece. Contraí os casos, os elementos, os abalos, os instantes homogêneos e funde-os numa impressão qualitativa interna de determinado peso.

A diferença que existe é a questão que se coloca quando a alma contemplativa formula a repetição e a resposta a transvasa. As contemplações são questões e as contrações que nela se fazem e que vêm preenchê-la são afirmações finitas que se engendram como os presentes se engendram a partir do perpétuo presente na síntese passiva do tempo. Não nos contemplamos, mas só existimos contemplando, isto é, contraindo aquilo de que procedemos. A síntese constitui o tempo como presente vivo e constitui o passado e o futuro como dimensões deste presente. O passado não é o antigo presente, mas o elemento no qual este é visado. A particularidade está agora no visado, isto é, no que foi, ao passo que o próprio passado, o era, é, por natureza, geral.

O antigo presente não é representado no atual sem que o atual seja representado nesta representação. É essencial à representação representar não só alguma coisa mas a sua própria representatividade. O antigo e o atual presentes não são pois, como dois instantes sucessivos na linha do tempo, mas o atual comporta necessariamente uma dimensão a mais pela qual ele representa o antigo e na qual ele também se representa a si próprio.

Reprodução e reflexão contêm aspetos correlativos mas não simétricos, assim como, rememoração e reconhecimento, memória e entendimento. A reflexão implica algo mais que a reprodução, implica a dimensão suplementar em que todo o presente se reflete como atual ao mesmo tempo que representa o antigo. Pode-se chamar de síntese ativa da

memória o princípio da representação sob o duplo aspeto: reprodução do antigo presente e reflexão do atual. Esta síntese ativa da memória funda-se na síntese passiva do hábito, pois esta constitui todo o presente possível em geral. Mas ela difere desta profundamente: a assimetria reside agora, no aumento constante das dimensões, na sua proliferação infinita. A síntese passiva do hábito constituía o tempo como contração dos instantes sob a condição do presente, mas a síntese ativa da memória constitui-o como encaixe dos próprios presentes. Em vez de derivar do presente ou da representação, o passado é suposto por toda a representação.

É em vão que se pretende recompor o passado a partir de um dos presentes que o encerram, seja aquele que ele foi, seja aquele em relação ao qual ele é agora passado. Se o passado esperasse um novo presente para se constituir como passado, jamais o antigo presente passaria nem o novo chegaria. Nunca um presente passaria se ele não fosse ao mesmo tempo passado e presente; nunca um passado se constituiria se ele não tivesse sido constituído ao mesmo tempo em que foi presente. Este é o primeiro paradoxo: o da contemporaneidade do passado com o presente que ele foi. Ele dá-nos a razão do presente que passa. É porque o passado é contemporâneo de si como presente que todo o presente passa, e passa em proveito de um novo presente. Um segundo paradoxo deriva daqui, o da coexistência, pois, se cada passado é contemporâneo do presente que ele foi, todo o passado coexiste com o novo presente em relação ao qual ele é agora passado. O passado não está neste segundo presente como não está após o primeiro. Daqui resulta a ideia de que cada atual presente não é senão o passado inteiro no seu estado mais contraído.

As obras de arte criadas por Jorge Pinheiro com o procedimento técnico da repetição, através de múltiplos saídos do subsistema Arte são pensadas para produzirem a dissonância, o deslocamento, para provocarem a rutura do sistema dominante que quer perpetuar a permanência do mesmo. Esta repetição contém uma força para fazer pensar no que condiciona o nosso modo de ver, sentir e pensar sobre a arte como forma de poder em particular e outras formas de poder, de que se reveste a nossa sociedade em geral.²³⁴

Para a visão de críticos como Craig Owens ou Hal Foster o *modernismo* é identificado com a questão da originalidade, autenticidade e transcendência, ao passo que a condição *pósmoderna* é descrita como manifestação da decadência destes mesmos

²³⁴ OWENS, Craig – The Allegorical Impulse : toward a theory of Postmodernism. *October* (Spring 1980) vol. 12.

valores. Copiar os mestres, homenagear, satirizar e até plagiar e forjar é o território de ação que aproxima no tempo, a obra de autores como Sherrie Levine ou Jorge Pinheiro. A obra de ambos revela um forte sentido de perfeição, deslocação e desejo.

Apontar motivos alegóricos na arte da segunda metade do séc. XX é encontrar um território maldito, já que a alegoria fora condenada durante quase dois séculos como aberração estética.²³⁵ Borges chamou-lhe erro estético, apesar de permanecer como um dos ficcionistas mais alegóricos entre os escritores seus contemporâneos. Borges via a alegoria como fora de moda, uma ferramenta em desuso, uma questão histórica sim, mas sem interesse crítico. As alegorias no presente, estúpidas e frívolas, segundo Borges, representavam a distância entre o presente e o passado irrecuperável.²³⁶

Para reconhecer a alegoria nas manifestações artísticas na segunda metade do século XX é necessário em primeiro lugar, ter uma ideia geral do que alegoria como conceito significa e ainda mais, do que representa, desde que é apropriada tanto em atitude *pósmoderna* como técnica, tanto em perceção como procedimento. Alguns artistas norte-americanos como Cindy Sherman e Richard Prince, tomaram de empréstimo a imagética dos filmes e da televisão enquanto Sherrie Levine optou pela imagem mais icónica da história da arte, produzida por artistas homens.

A primeira ligação entre a alegoria e a arte do *pósmodernismo* fez-se com a apropriação de imagens visíveis nas obras de Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Robert Longo, etc., artistas que criaram imagens por meio da reprodução de outras imagens. A apropriação pode vir de uma *frame* do cinema, de uma fotografia, um desenho, reprodução muitas vezes já constituída como reprodução como é o caso da obra de Robert Rauschenberg **Persimmon** (1964) [Pintura] (figura 67). No entanto, as manipulações a que são submetidas estas imagens veiculam uma ressonância ao esvaziamento do seu significado ou apelam para ele, através dos conceitos de autoria e originalidade.

Como forma de arte e servilidade da matéria, a fotografia presta-se aos impulsos alegóricos mais representativos. Representa o nosso desejo de fixar o transitório e o efêmero numa imagem estável, razão porque podemos encontrar procedimentos alegóricos na fotomontagem, já que, é característica da alegoria compilar fragmentos.

²³⁵ OWENS, Craig – **The Allegorical Impulse : toward a theory of Postmodernism**. *Op. cit.* p. 72.

²³⁶ BORGES, Jorge Luís – **From Allegories to Novels**. In Other Inquisitions. New York : Simon and Shuste, 1964. pp. 155-56.

As obras alegóricas como por ex. as de Kafka ou Borges, raramente são denominadas alegorias, em virtude do desprestígio reinante desta categoria no séc. XX. Em vez disso, são designadas de parábolas ou fábulas. Nas artes plásticas, associa-se quase sempre a alegoria com o género de pintura histórica. É pois, após a fase eufórica do estruturalismo, quando alguns artistas sentem esgotado o modelo que se voltam para a figuração e começam a surgir os procedimentos alegóricos.

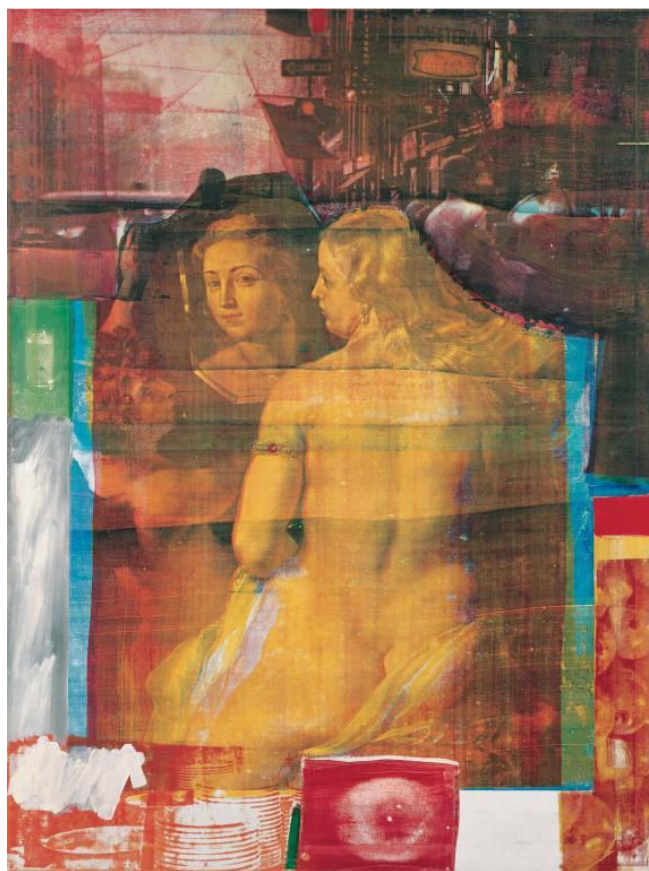


Fig. 67 – RAUSCHENBERG, Robert – **Persimmon**. (1964) Pintura : óleo s/ seda 167,6 x 127 cm.
Fundação Robert Rauschenberg, Nova Iorque.

Porque a alegoria usurpa o objeto de que se apropria, comporta em si um perigo, uma possibilidade de perversão, um apêndice que pode levar a que a obra possa ser confundida por causa da sua origem. Esta é provavelmente, uma das razões que levaram

os formalistas a combater o suplemento alegórico, por abalar a estabilidade em que os fundamentos estéticos foram erigidos.²³⁷

Mas, se recuarmos na barra cronológica, em relação ao percurso de Jorge Pinheiro, vemos que também ele, nos anos 70, em plena fase abstrata, produziu toda uma série de obras sobre o ponto estruturado a que chamou **Série de Fibonacci** [Pintura e Desenho] (figura 68). Lembremos que as progressões matemáticas são já um paradigma da construção alegórica. A alegoria diz respeito à projeção seja ela espacial ou temporal ou ambas, tendo a estrutura como sequência; o resultado é estático, ritualista, repetitivo. Nesta vertente, a alegoria induz tanto a leituras de correspondências na vertical como na horizontal.

Não é de estranhar pois, que a exposição realizada em 2017, em Serralves, dando enfoque a obras do autor desta fase geométrica fosse subordinada ao título **Jorge Pinheiro: D'après Fibonacci e as coisas lá fora**. É na fase do estruturalismo geométrico, com obras trabalhadas em séries a que dá títulos como por ex., **Quinze ensaios sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp. Alguns ensaios realizados entre 1970/74** (1970/74) [Desenho, Pintura e Gravura (série)] (figura 68 e 69A) em que um dos ensaios representa o título na obra ou a obra que se vê representada no título, redundância que não esgota o primeiro na segunda nem viceversa porque as linguagens do discurso contaminado continuam a diferir, não se esgotando na palavra escrita nem na visualidade da pintura. A propósito da obra de Pinheiro **Quinze ensaios sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp. Alguns ensaios realizados entre 1970/74** (1970/74) [Gravura (série)] não podemos esquecer de referir a escritora Salette Tavares, informada por uma continuada reflexão teórica, lecionou Estética na SNBA e cuja obra se desdobrou entre a produção literária e a prática artística num território duplamente contaminado que se estendeu à poesia visual, à espacialização dessa poesia através de exploração tridimensional e à produção de objetos. A obra de Salette Tavares **Efes** (1963) [Impressão tipográfica] (figura 69B) sendo anterior à de Pinheiro, revela idêntica exploração plástica.

Alegoria da viagem turística de Marcel Duchamp ao Portugal desconhecido (1972) [Desenho (série Mensagens III)] é um entre muitos outros títulos dados aos ensaios geométricos que do ponto de vista da representação é o título que transporta já o impulso alegórico. A malha que Jorge Pinheiro estabeleceu para realizar a maioria das

²³⁷ OWENS, Craig – **The Allegorical Impulse : toward a theory of Postmodernism**. *Op. cit.* p.84.

obras da década de 70 obedecia à aplicação da sucessão matemática de Fibonacci, em que a sucessão dos seus elementos resulta sempre da soma de um número com o seu precedente.

É uma opção cultural evidente que complexifica a realidade visual, refere Pinharanda e que é capaz de substituir o sempre cultivado ilusionismo por uma estrutura também ela vibratória e capaz de ultrapassar o simples desmultiplicar de um elemento sobre um plano.²³⁸

Sendo o procedimento alegórico uma atitude e uma técnica, uma perceção e um procedimento, vemos assim que, mesmo na fase geométrica abstrata, Jorge Pinheiro instaura já um significado figurativo, pelo título, acrescentando outro sentido à imagem, substituindo e suplantando o antecedente com o suplemento alegórico.



Fig. 68 – PINHEIRO, Jorge – **S/Título**. (1972) Pintura [Série de Fibonacci] : Óleo s/ tela 29 x 36 cm.
Ass./Dat. Coleção particular.

²³⁸ PINHARANDA, João Lima – **Jorge Pinheiro**. *Op. cit.*, p. 82.

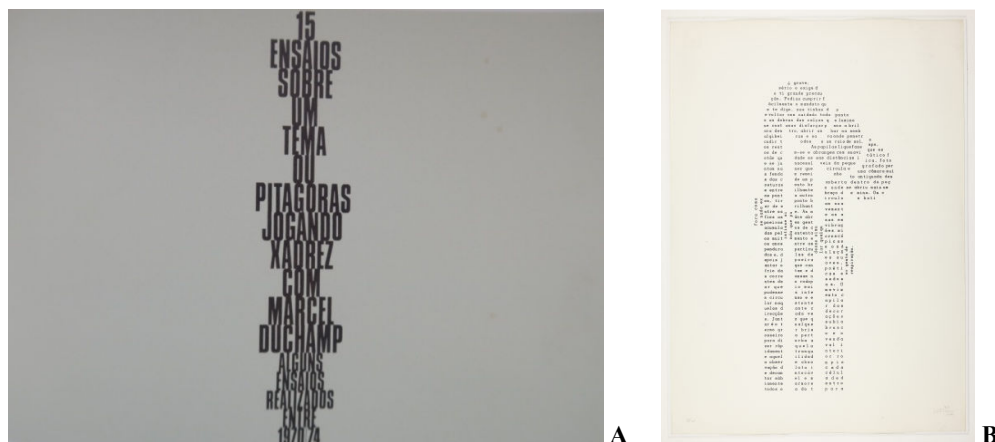


Fig. 69 A – PINHEIRO, Jorge – Quinze ensaios sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp. Alguns ensaios realizados entre 1970/74. (1970/74) Gravura (1 de 15). B – TAVARES, Salette – Efes. (1963) Impressão tipográfica s/ papel, 86 x 61 cm. Ass./Dat. Coleção CAM/FCG.

O que a obra revela (figura 69A) é não só o objeto sob a linguagem, mas a própria linguagem quando se torna objetiva, espessa e substancialmente discursiva, como vimos anteriormente. As formas representadas na pintura são por si também já substituições, *fétiches* ou por assim dizer, excessos da sua denotação e a reconstrução do objeto ao revelar as suas funções, revela simultaneamente, as suas máscaras e o seu sistema.

Se o impulso alegórico aflora já a obra de Pinheiro na década de 70, em plena fase abstrata e apogeu do estruturalismo, no final da década de 80, com o regresso à pintura figurativa, descobre-se mais e torna-se apoteótico nos procedimentos neobarrocos da década de 90. Nesta década, não encontramos verdadeiramente uma questão de perfeição na obra, a perfeição técnica como bem refere Baudrillard, pode fazer parte do sentido e neste caso não é nem retro, nem hiperrealista, é um efeito artístico e como tal, efeito de modelo: é um dos valores táticos de referência, já que é pelo intrincado cultural e social que perpassam os modelos estéticos.²³⁹

No séc. XXI, assistimos ao fim do espaço perspético e panótico na obra de Pinheiro e portanto, à própria abolição do espetacular. Surge a confusão entre o *médium*, a mensagem correlativa do emissor e do destinatário, autenticando assim, o desaparecimento de todas as estruturas duais, polares que faziam a organização discursiva da linguagem. Manipular e ser manipulado, reinventar o real pela ficção, voltar a jogar o nada e a morte como desafio e como questão, a neofiguração em pintura é uma invocação em semelhança, mas ao mesmo tempo, a prova flagrante do

²³⁹ BAUDRILLARD, Jean – **Simulacros e Simulação**. *Op. cit.*, p. 55.

desaparecimento dos objetos na sua própria representação hiperreal. A virtuosidade técnica torna-se referência obrigatória para a simulação, para o simulacro *neo*. A pintura plagia-se, recopia-se, refaz-se e refaz os seus clássicos, retroativa os mitos originais, refaz o cinema mudo, a fotomontagem futurista, já que estes dois *médiums*, a fotografia e o cinema contribuíram largamente para secularizar a história, para a fixar na sua forma visível, objetiva, à custa dos mitos que a percorriam.²⁴⁰

O cinema, prolongado na televisão, é dotado de um imenso imaginário, não é apenas um ecrã, é uma forma visual, uma nova ordem semiúrgica prolongada na cultura de massas. Jorge Pinheiro manobra a sua pintura como um jogo de xadrez, fazendo da História um cenário operacional e ideológico. Os duplos têm na representação, o brilho de uma hiperssemelhança (veja-se por ex. as obras **Jogo da Macaca I, II e III** (2004) [Pintura] (figuras 28A, 29 e 30) (Charlot e o garoto de Charlot, a sua miniatura) são agora atores a espreitarem dos bastidores do palco, saídos da tela do cinema e da televisão para a tela da pintura.



Fig. 70 – PINHEIRO, Jorge – **O Jogo da Macaca III**. (2004) Pintura [díptico] : óleo s/tela 140 x 220 cm. Ass./Dat. Coleção particular.

²⁴⁰ BAUDRILLARD, Jean – **Simulacros e Simulação**. *Op. cit.*, p. 65.

Os ecrãs sucedem-se e remetem para um discurso móvel que engloba indistintamente as posições de emissor e recetor, a partir de agora, não identificáveis enquanto tais, com o espaço público e privado a esbaterem-se como é visível em **Jogo da Macaca III** (2004) [Pintura (díptico)] (figura 70).

Reinventar o real pela ficção tem o poder de indicar-nos que toda a revelação é uma nova ocultação pela riqueza imaginária que o duplo transporta, já que necessitamos de um passado visível, um *continuum* visível, um mito visível de origem que nos tranquilize sobre os nossos fins, diz-nos Baudrillard.²⁴¹ Provar a arte pela antiarte, tudo se metamorfoseia no seu termo inverso para sobreviver na sua forma expurgada. O que toda a sociedade procura ao continuar a produzir e a reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa. A simulação corresponde a um curto-circuito da realidade e à sua reduplicação pelos signos. Já não há imperativo de submissão ao modelo ou ao olhar numa sociedade que se confunde com o modelo, que já não é o da era da propaganda, da ideologia, da publicidade, mas da dissuasão.²⁴²

Enquanto procedimento alegórico, a montagem de fragmentos supõe a desmontagem, a dissociação prévia daquilo que constrói, daquilo que afinal, remonta, no duplo sentido de anamnese e recomposição estrutural. A figura cinematográfica de Chaplin (o personagem Charlot) serve para articular paradoxos concretos de montagens visuais com paradoxos teóricos de montagens temporais, por meio dos quais se define toda a filosofia do tempo, segundo Benjamin.²⁴³ Quanto ao cinema escreve: “desmonta e remonta todas as formas de visão, todos os ritmos e todos os tempos préformados nas máquinas atuais de tal forma, que todos os problemas da arte atual só podem encontrar a sua formulação definitiva em correlação com o filme.”²⁴⁴

Também os grandes planos na pintura surgem da ampliação sistemática da fotografia que não é mais do que procedimento, maneiras de fazer que abrem o nosso olhar a novos territórios da visão. Bataille diz-nos que “o grande plano da fotografia contribui para a desmontagem visual das coisas, para a desconstrução visual do visível, tal como o percebemos habitualmente”²⁴⁵ A desmontagem do visível só tem sentido se for visualmente retrabalhada, reconfigurada, só tem sentido na remontagem, ou seja, na montagem do material visual obtido. É neste sentido que as formas podem ser vistas

²⁴¹ BAUDRILLARD, Jean – **Simulacros e Simulação**. *Op. cit.*, p. 24.

²⁴² *Ibidem*, p. 39.

²⁴³ DIDI-HUBERMAN, Georges – **Diante do Tempo**. *Op. cit.*, p. 154.

²⁴⁴ Cit. por DIDI-HUBERMAN, Georges – **Diante do Tempo**. *Op. cit.*, p. 153.

²⁴⁵ Documents. Paris : n°1 (1929 avr.) n°7 (1929 déc.) (reprint Jean Michel Place, 1991) n° 1-2. pp. 160-64.

como originárias, só se sucedem para melhor se transformarem, só se mostram e decompõem para melhor se metamorfosearem. Desmontagens e remontagens dão sentido às formas ditas originárias.

O par colagem/montagem em arte permite a gradual dissolução das anteriores distinções fundamentais de original/cópia, autêntico/inautêntico, funcional/ornamento. Cada termo parece agora, transportar o seu oposto e esta indeterminação traz com ela a impossibilidade de escolha ou melhor, a absoluta equivalência e intercâmbio de escolhas. A colagem, técnica formal simples e antiga mas introduzida com visibilidade nas Belas-Artes pelos cubistas, foi considerada a inovação formal mais revolucionária do séc. XX, quando Braque e Picasso a usaram como solução alternativa ao ilusionismo da perspetiva que dominava a pintura do Ocidente, desde o Renascimento.

O interesse da colagem como instrumento crítico reside parcialmente no impulso cubista. A colagem cubista incorporando diretamente na obra um fragmento atual do referente, permanece representacional enquanto quebra completamente com o *trompe l'oeil* ilusionista do tradicional realismo.

A colagem permite ao artista a transferência de materiais de um contexto para outros e a montagem possibilita a disseminação destes empréstimos para construção de novos contextos. O simulacro não é a adição de um *readymade*, mas sim, uma reprodução ilusionista. A fotografia é um modelo necessário para o modo de representação, pois pode ser vista como produtora de simulacros da vida mundial, selecionando e transferindo o fragmento. A versão mais consistente da teoria semiótica da fotografia é concebida na fotomontagem, pois é aqui que as imagens fotográficas por natureza, reproduzíveis, podem ser cortadas, fragmentadas, replicadas e remontadas em novas e surpreendentes recombinações.

A utilização ambígua da fotografia metamorfoseada em pintura nas telas de Jorge Pinheiro do séc. XXI e os dois modos de ver do Surrealismo e da câmara fotográfica que Susan Sontag refere em **On Photography** (2008) [Livro] encontram-se em forma de amálgama na obra de Jorge Pinheiro, implicando-se fundidos e confundidos ao contrário do que sucede na obra do seu contemporâneo Cruz Filipe, em que os cortes das técnicas e as sobreposições funcionam como barreiras da visão e temporalidade, contaminando as formas no suporte fotossensibilizado.

Na obra de Cruz Filipe, as duas técnicas, pintura e fotografia, encontram-se sobrepostas e implicadas mas não verdadeiramente fundidas. Os cortes funcionam como curto-circuitos temporais, intervalos ou tempos diversos cristalizados que nos remetem

para a encruzilhada estética que é a nossa experiência cultural, em que a ambiguidade entre áreas e épocas do saber re-experimentam o gosto por momentos expoentes da pintura ocidental, considerados de plenitude na mítica de representação. A obra deste autor reenvia-nos para a contemplação de momentos: momento Vermeer, momento Chardin, momento de «*petits-grands-mâîtres*» de seiscentos (figuras 71 e 72).

Os tempos diversos cristalizados em signos múltiplos da pintura de Cruz Filipe são à semelhança de Jorge Pinheiro, exumados, mas ao invés de JP como fragmentos apropriados permanecem na sua visibilidade, revelando os intervalos da imagem-tempo.

Sobre a pintura de Cruz Filipe Eduardo Lourenço refere: “Não é a sua, pintura da memória, mas memorial do nosso imaginário em estado de pura e vertiginosa exterioridade.”²⁴⁶ À semelhança de JP, transparece na sua obra não tanto uma pintura fora do tempo, mas muito mais, a pintura do nosso tempo.



Fig. 71 – FILIPE, Cruz – **Bride of Stillness**. (1972) Pintura : tinta acrílica s/tela fotossensibilizada, 109 x 140 cm. Ass./Dat. Coleção Museu Calouste Gulbenkian.

A imagem fotográfica como refere Susan Sontag não se limita a reproduzir o real: contribui para a sua reciclagem. Através da reciclagem, processo central da sociedade contemporânea, “as coisas e os acontecimentos são utilizados para novos fins e são-lhes atribuídos novos significados, que estão para além da distinção entre belo e feio, verdadeiro e falso, útil e inútil, bom ou mau gosto.”²⁴⁷

²⁴⁶ LOURENÇO, Eduardo – **Cruz Filipe ou o tempo imaginário**. *Colóquio Artes*, Lisboa. a. 17 n. 25, (Dez. 1975) pp. 27-32.

²⁴⁷ SONTAG, Susan – **On Photography**. London : Penguin Books, 2008. p.174.

“As fotografias fazem do passado um objeto consumível, funcionam como um atalho. Qualquer coleção de fotografias é um exercício de montagem surrealista e uma abreviação surrealista da história.”²⁴⁸



Fig. 72 – FILIPE, Cruz – **Early Sorrow**. (1974) Pintura : tinta acrílica s/tela fotossensibilizada, 127,4 x 123,8 cm. Ass./Dat. Col. Secretaria de Estado da Cultura, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

A montagem não reproduz o real, mas constrói um objeto, ou melhor, instaura um processo que é o resultado de uma técnica. Inicialmente, não havia nada de subversivo no princípio da fotomontagem, é com o cinema e o cubismo que adquire o caráter subversivo. Quando Derrida estabelece uma definição teórica do efeito da colagem na literatura, extensiva às artes em geral, evidencia como a repetição é originária e o simulacro cópia da cópia:

“A heterogeneidade da colagem, ainda que seja reduzida a cada operação de composição, impõe na leitura um estímulo de produção de significados que pode não ser único nem estável. Cada elemento citado quebra a continuidade linear do discurso e dirige para uma dupla leitura: a do

²⁴⁸ SONTAG, Susan – **On Photography**. *Op. cit.*, p.68.

fragmento apercebido em relação com o texto de origem; e o mesmo fragmento incorporado num novo todo, uma diferente totalidade. O jogo da colagem consiste também em nunca suprimir totalmente a alteridade do elemento reunido na composição temporária. A arte da colagem prova ser uma das mais bem sucedidas estratégias para questionar as ilusões da representação.”²⁴⁹

Em Derrida, desde o começo que a estratégia da desconstrução é repetição.²⁵⁰

Jorge Pinheiro apropria-se dos modelos de representação do discurso linguístico e visual, sabe que ambos podem ser citados, colocados entre parênteses, contaminados, e deste modo, quebra-lhes o contexto original, desencadeando pela colagem/montagem uma infinidade de novos contextos, num processo que é absolutamente ilimitado. *Mime (mimesis)* é a nova *mimesis* em que a representação mima o objeto de estudo, produzindo não só memória mas muito mais, memoriais, como se pode observar por ex. em **Jogo da Macaca III** (2004) [Pintura (díptico)] (figura 70). O que se nos depara é um novo horizonte de expectativa da realidade da imagem, onde se deteta ainda, um misto de desejo do real e desejo de irreal ou mistificação, uma luta pela organização da narrativa icónica dentro do espaço da composição, ilusoriamente remetendo para algo que não é ela, para de novo remeter apenas para si própria.

Nas grandes telas do séc. XX e, mais ainda, nas da primeira década do séc. XXI, o aspeto retrospectivo da imagem mais do que saudosista, é antológico, representa uma perspetiva seletiva e recapituladora. A história das imagens pode ser concebida como uma história do desejo e da vontade de poder. Os mecanismos que o autor utiliza e o modo como é feita a revelação da imagem icónica provoca uma nova ocultação e o resultado que se obtém é uma intensificação do real e uma intensificação do olhar, um olhar sobre o olhar, imagem de imagens, operações de deslocamento da história, do referente do real, parte integrante de um discurso em que a reintegração do passado funciona como fator de re-avaliação do nosso horizonte de expectativa e, sendo um alargamento, é também, uma dissolução.

A repetição é originária, o suplemento é alegoria, constitui-se como extra, mas substitui uma perda. O *copyright*, agora, significa o direito de copiar tudo, mimar ou repetir o que é originário, produzindo diferentes (como na alegoria, qualquer coisa pode significar outra coisa). O significado é um processo contínuo de desmotivação e

²⁴⁹ Cit. por FOSTER, Hal – **The Anti-Aesthetic : essays on postmodernism culture**. Seattle, Washington : Bay Press, 1993. p. 88.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 93.

remotivação. O que o alegorista barroco ou romântico concebia como símbolo, o artista *pósmoderno* trata como modelo. Jorge Pinheiro sabe que o símbolo pode ser isolado, modelado, trabalhado enquanto objeto crítico. Os objetos citados, resultado da colagem/montagem funcionam como elementos estruturais da representação que já carrega em si o prefixo RE.

Outro contemporâneo de Jorge Pinheiro a trabalhar a nova figuração é Eduardo Luiz. Parte para Paris em 1958 e é lá (fora) que passa a viver e trabalhar. Com afinidades formais à pintura de Pinheiro é a sua, uma pintura a partir do arquivo de museu. As obras citadas são vistas como momentos de arte citados. Os fragmentos das obras reproduzidas funcionam eles próprios como formas reprodutoras (figura 73).



Fig. 73 – LUIZ, Eduardo – **Auto-Retrato Póstumo**. (1983) Pintura : óleo s/tela 1000 x 500 mm. Ass./Dat. Col. Fundação Paço D'Arcos/Depósito C.A.M. José de Azeredo Perdigão/F.C.G. Lisboa.

A noção de originalidade, autenticidade e presença neste autor, essencial ao discurso imposto pelo museu são contaminadas pelas formas híbridas de produção, em que a diferença é artificialmente recriada pela repetição de objetos quase idênticos numa reabilitação fantasmática de referenciais perdidos na História.

O objeto histórico póstumo convida ao movimento de vaivém da memória, à tomada de consciência da produção de objetos respostas que continuam a colocar questões, a destruir sentidos e a gerar novos desafios, novas perspectivas na ordem do sentido. Reinventa-se o real como ficção.

Como refere José Gil, em relação à pintura de Eduardo Luiz que estendemos à de Pinheiro, é uma pintura com uma virtuosidade fria que dissimula uma paixão particularmente violenta, ao colocar os elementos num contexto que frequentemente os nega.²⁵¹

À semelhança da pintura de Pinheiro, também a sua tem como referente a História da Arte, com o objeto plástico a apelar a uma outra época, a sua, que é a nossa. A sua problemática não deixa de ser a problemática de Pinheiro, a época em questão (pósmoderna), expondo o que se recusa: o símbolo.



Fig. 74 – LUIZ, Eduardo – Mort de Rembrandt. (1985) Pintura : óleo s/tela 114,2 x 162,5 cm. Ass./Dat. ct. inf. dir.: EL. 85 nº inv. 1007524. Incorporada no Banco Comercial Português através do Banco Português do Atlântico, em 1995.

A pintura de Eduardo Luiz é um arranjo de significantes que contêm o apelo duma referência ao real, à Arte, são imagens de imagens com um constante recurso ao referente alegórico que não é o ornamento convencional, classificado e etiquetado. Em **Mort de Rembrandt** (1985) [Pintura] (figura 74), é o título da tela e do tubo de tinta

²⁵¹ GIL, José – **Eduardo Luiz 1932-1988**. Paris : Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian (25 oct-15 déc. 1990)

que constitui o índice para a nossa leitura da obra. Sobre uma mesa ou balcão de um verde evocativo, jaz o tubo de tinta de óleo vermelho vivo (cádmio) e cuja tinta escorre como se personificado se esvaísse e contaminasse o que o rodeia. É na representação da morte com recurso técnico às pregas da linguagem e dos símbolos que Eduardo Luiz relaciona a morte do grande mestre holandês, homenageando-o enquanto pintor e evocando a época de esplendor artístico. Mimetiza a ideia de morte de forma provocante, joga entre abismos linguísticos paradoxais,²⁵² entrevê respostas nas pregas das palavras escritas e imagens pintadas prolongando deste modo, correspondências transtextuais. É também, precisamente este, o procedimento de Jorge Pinheiro.

O *modus operandi* descrito em **Mort de Rembrandt** (1985) [Pintura] (figura 74), de Eduardo Luiz em muito se assemelha ao procedimento artístico de Jorge Pinheiro e estamos a lembrar-nos por ex. da obra **La Fable de La Fontaine** (2000) [Pintura] (figura 24), uma obra indiciada de outras grandes obras icónicas, de outros grandes autores, revestida da palavra ocultando nas dobras das linguagens correspondências cómico/trágicas das transferências de sentidos. Devemos no entanto, nunca esquecer de referir que a grande maioria das obras figurativas de Pinheiro acrescentam ainda um outro fator importante, o ideológico e interventivo do homem político, assumidamente de esquerda e que se constitui na obra como mais uma afirmação ou forma discursiva de poder, a acrescentar a todas as outras.

O impulso alegórico barroco encerra em si uma componente política de vanguardismo, no sentido de ousar desafiar a crítica artística oficial e o que era politicamente correto em arte. A redescoberta dos valores operativos da linguagem barroca, a manipulação da linguagem e o carácter performativo da palavra, da imagem e da retórica em geral são apropriados e operacionalizados por Jorge Pinheiro em jogos conceituais aliados a um profundo sentido do ato criador e a uma atenta perceção do valor da forma que se transforma em motivo proteiforme de admiração e contemplação. As obras posteriores alteram as anteriores e a visão que se estabelece com elas. Os sucessores históricos posicionam-se como os criadores dos seus próprios antepassados.

O impulso alegórico barroco perpassa pelas lentes da arte e dos criadores, abre futuro nos vários tempos, no tempo que se esgota. O movimento do vaivém histórico alarga e

²⁵² SILVA, Raquel Henriques – **A Partir do Surrealismo na Coleção Millenium BCP** [em linha] Fundação Millenium BCP. [Consult. em 3 dez. 2019] Disponível em <WWW:URL <https://www.fundacaomillenniumbcp.pt/wp-content/uploads/2018/01/SURREALISMOdigital2.pdf>>. p. 31.

recria horizontes como na obra de Pinheiro **Tempus fugit** (2003) [Pintura] (figura 37). O passado encerra em si um futuro, a tradição pode ser reinvenção permanente e transformar-se em aventura, é a tradição como inovação, em que o tempo se assume como fator de correção. É nas palavras de Ana Hatherly, a pintora da palavra e contemporânea de Pinheiro que encontramos um profundo sentido do tempo na pintura como eixo em torno do qual tudo gira:

A incorporação do passado no presente é uma ação subversiva, porque um dos efeitos mais surpreendentes da ação do tempo é transformar o usual em estranho, o conhecido em desconhecido, o ordinário em exótico. A incorporação de elementos antigos num contexto moderno rompe a continuidade, dispersa a continuidade nociva que conduz ao hábito, criando um conflito, um contraste, que não pode senão despertar o nosso consciente. Toda a cultura é diálogo e não há diálogo sem confrontação.²⁵³

O tempo, eixo da visão historicista do homem barroco revela-nos por um lado, o apelo à salvação – *tempus fugit*, e do outro, *carpe diem*, porque a vida é breve e deve ser gozada. No meio fica a amargura, a consciência da impotência e fragilidade humana. A obra que se pensa a si mesma é tema familiar no universo barroco – *mise en abyme*, a reversibilidade entre real e ficção, a cena dentro da cena, o teatro dentro do teatro, o livro dentro do livro, a história dentro da história, o escritor a fazer de escritor, o pintor de pintor, o ator de ator. É alguém a ver a pintura de dentro da pintura, como Charlot e o garoto de Charlot a espreitarem a cena dentro da cena, em o **Jogo da Macaca III** (2004) [Pintura (díptico)] (figura 72).

A recorrente insistência de Pinheiro na serialidade, como por ex. (**Jogo da macaca I, II e III**) (2004) [Pintura] (figuras 28A, 29 e 70) revela também uma estética da repetição e fuga, tentativa de aprofundar e esgotar por ensaios sucessivos, um assunto. A realização de séries mostra a vontade de repetir e divergir, variações de uma forma aberta. Funciona como um mapeamento da imaginação e da memória.

A alegoria é uma das estratégias da retórica barroca de a obra se dirigir imediatamente aos sentidos e só depois à razão, seduzir sensualmente e afetar o sentimento para persuadir, instruir e convencer o espírito. Parte-se do sensível para o ideal. A visão barroca manifesta um interesse pela realidade e uma atenção à natureza, mas sem se tratar de um realismo naturalista, trata-se de uma representação simbólica,

²⁵³ HATHERLY, Ana – **A Casa das Musas**. Lisboa : Editorial Estampa, 1995. pp. 180-181.

emblemática. Exige-se do espectador um esforço, uma preparação para conhecer o código de interpretação da obra. O espectador é afetado, movido e co-movido, participante ativo na obra. A visão torna-se vitoriosa, imperiosa. O pintor é um manipulador.

Nunca, como no Barroco, a pintura foi tão literária, nem a literatura tão pictórica. Ana Hatherly refere: “O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra...”²⁵⁴. Jorge Pinheiro também nos revela: “...Para já em termos do discurso, há o título, que é extremamente forte, e é condicionante da leitura de todo o quadro. Tudo começa aí: vou buscar à literatura o título e tudo por arrastamento se transforma numa metalinguagem.”²⁵⁵ Maria Augusta Babo ao escrever reflexões sobre 3 telas de Jorge Pinheiro, **Porquê?** (1991-1992) [Pintura] (figura 7), **Solus Ipse** (1993) [Pintura] (figura 12) e **Era uma vez uma Princesa...** (1996) [Pintura] (figura 15) intitula a obra **Figurações ou Diálogos da Pintura para a Escrita** (1997) [Livro]. Apesar das declarações do pintor sobre o seu ato criativo, a tónica é colocada pela autora na visibilidade da imagem, é o ponto de vista a variar em jogos de poder, originando uma nova perspetiva e com ela uma nova primazia, a dada pelo primeiro elemento da frase sobre o segundo, a imagem que prevalece sobre a escrita.

Jorge Pinheiro à semelhança de Ana Hatherly compreendeu que a inovação também acontece quando olhamos para trás e descobrimos ou redescobrimos na história o que fizera história. Rer é reinventar, reescrever, é como uma forma de intertextualidade que refere, cita, alude, desvia-se, apropria-se. O impulso alegórico barroco traduz-se na obra de Pinheiro em ensaios do artista sobre as categorias epocais, culturais, psicológicas, filosóficas e de estilo, gera labirintos com dobras sobre dobras, o Tempo e a aposta paradoxal no Jogo e na Morte, no Lúdico e no Luto, na Alegoria e na folia da interpretação que promove a Metamorfose e o diálogo oblíquo que se estabelece entre imagem e texto, Desenho e Pintura, Literatura, Cinema e outros meios Multimédia.

O gosto do artista pela mobilidade e fluidez do fragmento representado e representativo leva-nos à consciencialização dos laços que unem todas as artes na nossa sociedade e propõe-nos através destes nós em obra, a reinvenção em novas leituras transtextuais. Em foco está o Tempo, à semelhança da arte barroca em que se encontra

²⁵⁴ HATHERLY, ANA; CASTRO, E. M. e MELO – **PO-EX : Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa**. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p.137.

²⁵⁵ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – **Jorge Pinheiro: 1961-2001**. *Op. cit.*, p. 18.

como um dos aspetos mais característicos para transmitir e manipular a percepção do tempo e do espaço, transformando-o. A exposição Retórica do Indizível, de 1993, na Cooperativa Árvore, no Porto e em 1994, na Casa da Cerca, em Almada com a obra **Porquê?** (1991-1992) [Pintura e desenho] (figura 7) transmite-nos precisamente essa experiência indizível que é o tempo segundo um processo em que domina a ideia e a rede relacional de analogias.

A imagem produzida entra no domínio da simulação, do simulacro, interpretando-se como falsa e autêntica representação, simulação ambígua e ambivalente que envolve todo o próprio edifício da representação como realidade profunda, como máscara que mascara e deforma toda a representação da percepção do real.

Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Assistimos a um reinventar do real como ficção, a um voltar-se a jogar o nada e a morte como desafio, como questão num imenso processo de destruição do sentido.²⁵⁶ Na pintura figurativa de Jorge Pinheiro como na literatura, a plagiotropia (palavra que deriva do grego, significando oblíquo, o que não é em linha reta) resume-se em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo, encerra uma tentativa de descrição semiótica do processo literário ou pictórico, diremos nós, como produto de revezamento contínuo de interpretantes de uma semiose ilimitada ou infinita que se desenrola no espaço cultural.

A ressurreição do objeto figurativo sobrevalorizado pelo seu referencial simbólico torna-se uma espécie nova de real, de neorreal, de hiper-real, em que a dobragem se assume como estratégia de dissuasão e o museu está agora em toda a parte, como uma dimensão da vida. A produção artística está recheada de real/referencial ressuscitado artificialmente sob as várias camadas/espécies de real num mundo de simulação, de alucinação de verdade, em que a forma simbólica diz-nos Baudrillard, encontra a sua retroprojeção histórica, histórica.²⁵⁷

A arte é levada a inclinar-se perante as diferenças. Continuar a produzir e a reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa. Pinheiro conserva as características do discurso da produção tradicional, produz os signos da sua semelhança e, de repente, é uma outra figura do poder que se manifesta, a de uma procura coletiva dos signos do poder-união que se refaz em torno do seu desaparecimento. Produz um curto-circuito da realidade e a sua reduplicação pelos signos. Já não há imperativo de submissão aos

²⁵⁶ BAUDRILLARD, Jean – **Simulacros e simulação**. *Op. cit.*, p. 197.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 15.

modelos ou ao olhar numa sociedade que se confunde com o modelo, um mito visível de origem na necessidade ainda, de o legitimar.

É mostrando o ponto de fuga central nas telas da década de noventa que Pinheiro nos engana e nos mostra que este acontecimento é que tem a palavra para nos transmitir que a viragem é contrária, a mensagem está no avesso, no que torna impossível localizar uma instância do modelo, do poder, do olhar, do próprio *médium*, pois que está sempre do outro lado. Já não há sujeito nem ponto focal, já não há centro nem periferia, apenas informação virulenta, reação em cadeia e simulacros onde o efeito do real ainda se joga.

Assistimos nas telas do séc. XXI ao fim do espaço perspético e panótico, substituído por ecrãs virulentos, mas as reminiscências à História da Arte permanecem num imaginário dramatizado de multiplicação/divisão de olhares e de pontos de vista, de tempos e de memórias cristalizados, melancolia que indetermina passado e presente.

Na obra de Pinheiro, a composição é sujeita desde o início ao desenho, num processo de construção, reconstrução, justaposição e fusão de recortes de vária proveniência que formam a imagem no suporte tradicional da tela, sobre a qual, virá depois a ter lugar o ato da vetusta pintura a óleo s/tela que convoca desde logo diversos tempos e diversos espaços picturais para um mesmo lugar. A desconstrução e reconstrução compositiva releva de um processo análogo ao do sonho acordado como na obra de Borges, **As ruínas circulares**²⁵⁸ (1940) [Conto] e os mecanismos de deslocamento e condensação utilizados foram aqueles que justamente, serviram a Freud para revelar e explicar todo o processo dos sonhos.²⁵⁹

Com as possibilidades de investigação fenomenológica da chamada reprodutibilidade técnica, retomando o conceito de Walter Benjamin enquanto fenómeno de redescoberta aurática, este processo de reinvenção da imagem, a partir das ruínas de outras imagens, modelando-as como matéria preexistente, transformando-as em modelos do Modelo, produz um efeito dramatizado, um verdadeiro teatro dos sentidos. Gera-se um jogo ilimitado que se destina a abalar a convicção na verosimilhança dos dados da representação. O tempo destas imagens é interior, age para dentro, num movimento em direção à sua suspensão ou à sua imobilização. Deste modo, as imagens que partem sempre de imagens preexistentes retardam o tempo da história e funcionam como *ready-made*.

²⁵⁸ Conto do escritor argentino publicado na revista literária *Sur*, em 1940, em 1944 foi integrado na obra *Ficções*.

²⁵⁹ FREUD, Sigmund – **Le rêve et son interprétation**. Paris : ed. Gallimard, 1978.

A obra figurativa de Pinheiro enquanto apela à revalorização da memória, numa sentida réplica de humor e nostalgia, contraditória de um *pósmodernismo* amnésico expõe o modelo de apropriação dos fragmentos e reinscreve não tanto as próprias imagens como a metodologia da sua reconstituição, ou seja, o modelo de inscrição dessas imagens. Regressamos deste modo, aos modelos do Modelo, aos processos de encenação, aos palcos, a Poussin (evocando o mestre que concebeu miniaturas em cera, arrumando-as numa caixa aberta num dos lados em jeito de palco teatral, para servirem os seus esboços de composição), aos modelos, ao lugar de visibilidade, em que as figuras significam apenas uma presença bem como, a sua ausência, disponíveis e utilizáveis num espaço de relações representativas.

Em 2001, Jorge Pinheiro participa no Seminário **Os Desenhos do Desenho: Nas novas perspectivas de ensino artístico**. [Atas de Seminário] com a Comunicação intitulada **A Permanência do Desenho nos Desenhos do Desenho** (2001) [Atas de Seminário]. Com humor e alguma provocação, à dobra linguística do seminário, Jorge Pinheiro acrescenta mais uma, transportando-nos para além dos modelos do Modelo, ou ainda, ao pensamento platónico e à ideia do pintor imitador, situado três níveis abaixo do paradigma da verdade, a Ideia, segundo o qual o pintor só produziria cópia de cópia, aparência de aparência, simulando simulacros.

Aos múltiplos do Modelo, Jorge Pinheiro acrescenta sempre o outro, e o outro é a brecha, abre-se uma nova vista, com a diferença a instalar-se, numa nova perspectiva de visão, de ação – a Diferença como Ser principal, dispar e subversivo. Mas é também nesta comunicação sobre o desenho que as suas palavras nos revelam o seu pensamento:

(...) entre o que se oferece ao olhar, o que é vestígio do gesto, o que é consciência do duplo, da simetria, da mimese, do outro, da matriz que, finalmente, gera a capacidade de subverter o modo de ser da matéria e de gerar sentidos porque subverter essa ordem e subverter a ordem é reordená-la, é desenhar.²⁶⁰

O pensamento que o autor expressa em relação ao desenho, nós estendemo-lo em relação à pintura.

Tal como já referimos em relação a Eduardo Luiz, é com virtuosidade que a pintura fria e lisa de Jorge Pinheiro dissimula sem dúvida uma paixão particularmente violenta

²⁶⁰ FACULDADE DE PSICOLOGIA E DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO – UNIVERSIDADE DO PORTO, Porto, 2001 – Os Desenhos do Desenho : Nas Novas Perspectivas sobre Ensino Artístico : actas. Porto : 2001. p.116.

do seu autor ao colocar na tela objetos em contexto que na maior parte das vezes o negam e se negam. A problemática que se gera continua atual, se não é possível saber onde acaba a realidade e onde começa a ilusão, é a realidade do mundo que é colocada em questão sob a forma de representação.

A subversão justifica-se por recusar o primado de um original sobre a cópia, de um Modelo sobre a Imagem. Glorifica-se o reino dos simulacros e dos reflexos.²⁶¹ A diferença pode ser vista como uma forma principal dinâmica, o arquétipo em movimento, cópia de cópia, em desvio. Da mesmidade surge a diversidade, variando de intensidade porque está em contínua transformação. O próprio signo é sensação, afeto, nova perspectiva, uma exclusividade, na qual o sujeito participa, apropriando-o e polarizando-o. Atua com um princípio libertador, partindo da cópia para derivar, possibilitando-lhe novas categorias errantes de nos interpelar.

Na obra plástica de Jorge Pinheiro, o conceito de Diferença surge tal como Deleuze o propõe, em metamorfose.²⁶²

²⁶¹ DELEUZE, Gilles – **Diferença e Repetição**. *Op. cit.*, p. 106.

²⁶² *Ibidem*, p. 76.

3. Diferença e Repetição na *Mimésis*

Platão no seu livro X, A República, condena a arte por promover a *mimésis*. Já no pensamento aristotélico constitui o fundamento de toda a arte. O termo grego *mimésis* é frequentemente traduzido em português por imitação²⁶³ cópia, reprodução ou representação e por expressões equivalentes nas restantes línguas.

Os tratadistas latinos como Horácio defendem o princípio aristotélico da arte da imitação como fundamento para a pintura e poesia (*ut pictura poesis*).

É talvez Derrida depois de Nietzsche quem propõe uma reflexão mais radical sobre o conceito de *mimésis*: o real é, em síntese, uma replicação do que já está descrito, recontado, expresso na própria linguagem. Falar de imitação do mundo é aceitar que estamos apenas a repetir uma visão aprendida na linguagem.

Se a *mimésis* em Platão (cópia de cópia) é desconsiderada por ser subversiva, esta mesma é a qualidade encontrada na libertação do pensamento moderno e pósmoderno e na inversão das hierarquias platónicas. É esta qualidade que encontramos na obra figurativa de Jorge Pinheiro, é ela que faz de mediadora da realidade para a ficção, de todo um processo de diálogos da pintura para a escrita e vice-versa, da pintura para a pintura, em jogos de espelhos de *mise en abyme*.

O carácter subversivo da representação em diálogos construtivos/ reconstrutivos é um aliado importante e necessário no diálogo intensamente intertextual de quem contempla a nova figuração da obra plástica de Jorge Pinheiro, constituída na multiplicidade dos significados e interpretações que fazem de cada horizonte possível uma experiência do mundo em aventura. Da obra, salta o seu carácter de experiência. As aventuras da

²⁶³ PAIS DA SILVA, Jorge Henrique ; CALADO, Margarida – **Dicionário de termos de Arte e Arquitectura**. Lisboa : Editorial Presença, 2005.

diferença têm como matéria toda a experiência humana e particularmente, a ordenação, interpretação e articulação da experiência.

A superação da metafísica faz-se a partir do Mesmo, pela reprodutibilidade, no sentido benjaminiano²⁶⁴ que transcorrendo as diferenças epocais colocam em questão a problemática da Diferença. A diferença no pensamento de Derrida é uma superestrutura que possibilita poder fazer a diferença, forma de poder maior, ela é mesmo uma presença, uma autenticidade. O Homem desestruturado, liberto, aberto à diferença e à multiplicidade das aparências é capaz de conceber e viver a vontade de poder como Arte. O sujeito já não está sujeito à tirania da noção metafísica das verdades. Em Jorge Pinheiro a neofiguração é sempre o começo de uma fabulação, de uma efabulação, a dupla e contraditória figuração do homem político, assumidamente *engagé*.²⁶⁵

Na pintura do período em estudo, é sempre através de uma intensidade que as figuras/objetos nos surgem. A diferença na intensidade é ainda, um privilégio para poder fazer da sensibilidade uma origem, em que figuras/ objetos nos transportam para novos encontros e novas aventuras. Como refere Deleuze em relação aos signos, não são os deuses que são encontrados, o que é encontrado são os demónios, potências do salto, do intervalo, do intensivo ou do instante, e que só preenchem a diferença com o diferente. Funcionam como porta-signos, comunicando a disparidade do fantasma da sensibilidade à imaginação, da imaginação à memória, da memória ao pensamento.²⁶⁶

A oposição, a semelhança, a identidade e mesmo as analogias são apenas efeitos produzidos para estabelecer a diferença no semelhante representado e que forcem a pensar. A diferença que nasce na repetição de uma eterna revisão do seu projeto, como no sintoma do eterno retorno é um fator de discórdia, de dúvida que perante o confronto obriga o pensamento a questionar a reconhecimento do dispar.

Michel Foucault²⁶⁷ deu-nos a conhecer que todos os indícios da não-semelhança revelam o jogo do enfeitiçamento que introduz por artil, a diferença, no caso da neofiguração em Jorge Pinheiro, a indubitável virtuosidade da similitude técnica do pintor. É como um jogo de magia, um encantamento que se assemelha à identidade do símbolo, mas que o descobre, destruindo-lhe a identidade, é uma força violenta, um confronto que o torna errante na procura de outro lugar.

²⁶⁴ BENJAMIN, Walter – **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. *Op. cit.*,

²⁶⁵ DERRIDA, Jacques – **Le souverain Bien / O Soberano Bem**. Viseu : Palimage, 2004. *Op. cit.*, p. 87.

²⁶⁶ DELEUZE, Gilles – **Diferença e Repetição**. *Op. cit.*, p.248

²⁶⁷ FOUCAULT, Michel – **As Palavras e as Coisas : uma arqueologia das Ciências Humanas**. *Op. cit.*

Procura-se o lugar do Rei. Ainda, e sempre, é o estatuto visível no poder representativo representado das marcas, dos símbolos ficcionados vezes sem conta na espessura da sua natureza que a obra nos revela. Os indícios são mais que evidentes ao estabelecer aproximações no discurso.

Se recuarmos à década de 70, em que o autor produziu a série **Os Reis** (1973/74) [Pintura] (figura 75) sabemos que, Jorge Pinheiro trabalhava desde 1973 na série figurativa que representava Salazar, o ditador, em paralelo com o desenvolvimento da pesquisa abstrata. Com a queda do antigo regime, deixou incompleta a obra em que trabalhava e última da série. **Os Reis** (1973/74) [Pintura (série)] (figura 75) simbolizam de modo irónico várias facetas da ditadura salazarista: poder, autoridade e sociedade.

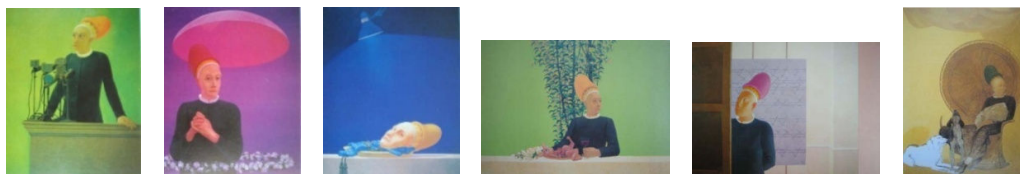


Fig. 75 – PINHEIRO, Jorge – (Da esq. para a dir.) – **El-Rei I (O dos Microfones)**. (1973) Pintura : óleo s/tela, 100 x 80 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto; – **El-Rei II, (El-Rei Orando)**. (1973) Pintura : óleo s/tela, 100 x 80 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto; – **El-Rei III (A Cabeça de El-Rei)**. (1973) Pintura : óleo s/tela, 100 x 80 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto; – **El-Rei IV (O do Banquete)**. (1974) Pintura : óleo s/tela, 100 x 165 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto; – **El-Rei V (El-Rei olhando um quadro de Jorge Pinheiro – o da Metalinguagem)**. (1974) Pintura : óleo s/tela, 80 x 100 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto; – **El-Rei VI (El-Rei nas Colónias)** [inacabado] (1974) Pintura : óleo s/tela, 168 x 122 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto.

Debruçemo-nos então, sobre a quinta tela da série **Os Reis** (1973/74) [Pintura]. A pintura de retrato, que o pintor quer histórico, **El-Rei V (El-Rei olhando um quadro de Jorge Pinheiro – o da Metalinguagem)** (1974) [Pintura] (figura 76) é um quadro a óleo sobre tela, pintura de cavalete com as dimensões de 80 x 100 cm, datada de 1974 e assinada.

O colecionador do Porto, que possui toda a série, em visita ao ateliê do pintor, viu a série e predispôs-se a adquiri-la. Primeiro, adquiriu quatro, do que pensou serem cinco quadros, pois o pintor não se quis desfazer da quinta, pelas razões do título do quadro e porque lhe diziam que era um autorretrato. Na altura, também não deu conhecimento da existência de uma sexta obra, inacabada. Mais tarde, Jorge Pinheiro reconsideraria, e para surpresa do colecionador, disponibilizou a aquisição da quinta obra, para que todos os quadros permanecessem juntos.

Com o colecionador a pensar ter a série completa, faltava ainda ao conjunto a obra inacabada, o que veio a acontecer muito mais tarde, quando Jorge Pinheiro em

telefonema o informou da sua existência, e quase em simultâneo, decidiu-se pelo envio do quadro, diretamente para a residência do colecionador no Porto. Facto curioso foi saber, que a Rua de Salazares é afinal, onde a série representando Salazar se encontra.



Fig. 76 – PINHEIRO, Jorge – El-Rei V (El-Rei olhando um quadro de Jorge Pinheiro – o da Metalinguagem). (1974) Pintura : óleo s/tela, 80 x 100 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto.

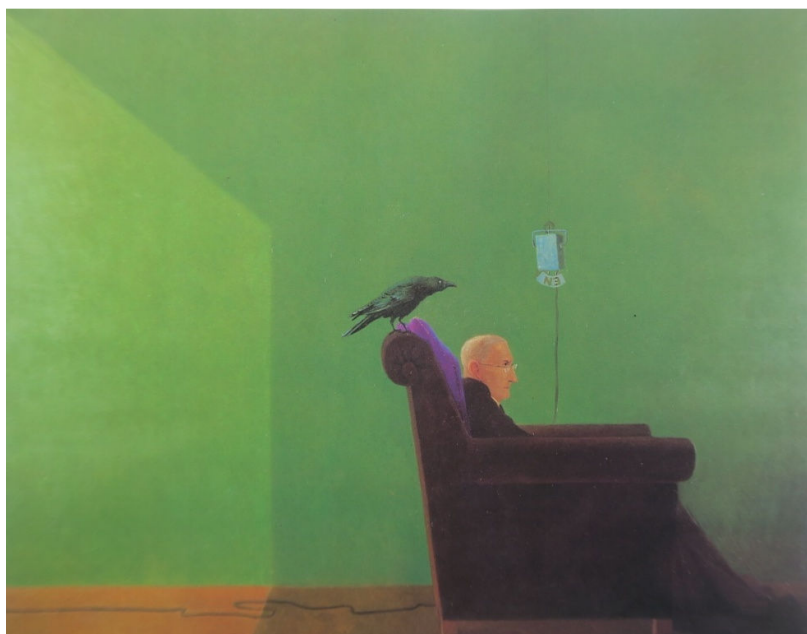


Fig. 77 – PINHEIRO, Jorge – O Corvo. (1989) Pintura : óleo s/tela, 130 x 163 cm. Ass./Dat. Col. particular.

Diz-nos Foucault “É sempre em relação a uma identidade concebida, a uma analogia julgada, a uma oposição imaginada, a uma similitude percebida que a diferença se torna objeto de representação.”²⁶⁸ Na obra de Jorge Pinheiro, o poder real e a força sacerdotal equivalem-se e talvez seja este um dos motivos que o levará a produzir na década de oitenta, a série **Os Bispos** (1980/81) [Pintura]. Também, já com o ditador morto, representará uma vez mais, a figura de Salazar, em **O Corvo** (1989) [Pintura] (figura 77).

Mas, voltemos à quinta tela da série **Os Reis** (1973-74) [Pintura] a que foi considerada por alguns críticos como um autorretrato, não deixando de referir que a receptividade da crítica foi boa em relação à figuração, numa época de predominante abstração. O excerto do texto de António Augusto Menano escrito no catálogo da exposição é elucidativo:²⁶⁹

No início dos anos 70, os seus seis quadros intitulados «El-Rei(s)» impõem-se no panorama estético português dando-nos o retrato da realidade política. Símbolos da «consciência possível» do artista, exprimindo, satiricamente, a emoção estética provocada pela realidade. É servindo para denunciar a ditadura, e o ditador Salazar.

Na exposição retrospectiva do CAMJAP em 2002, a série esteve exposta no Piso 1, juntamente com as séries de **Os Bispos** (1980/81) [Pintura] e **Ulisses** (1978-81) [Pintura] e a opção de montagem não foi a ordem cronológica mas, prendeu-se com a temática, relacionada com o Poder:²⁷⁰

Na retrospectiva do CAMJAP em 2002 a série dos reis encontrava-se exposta no Piso 1 e coabitava com a série «Ulisses», «Os Bispos» (1980) e o «Retrato de Bernarda Alba» (1986-87).

A opção da montagem é de relação referida no catálogo «uma representação e reflexão sobre o Poder».

Encontramos neste quadro de Jorge Pinheiro, a pretexto da representação do ditador Salazar, uma composição apropriada do quadro icónico de Velázquez **As Meninas** (1656) [Pintura] (figura 78) um dos expoentes máximos da História da Pintura

²⁶⁸ FOUCAULT, Michel – **As Palavras e as Coisas : uma arqueologia das Ciências Humanas**. *Op. cit.*, p. 132.

²⁶⁹ MENANO, António Augusto – **Jorge Pinheiro : SOLUS IPSE**. Figueira da Foz : MUSEU MUNICIPAL DR. SANTOS ROCHA (25 de abr.-12 de mai. 1996).

²⁷⁰ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – **Jorge Pinheiro : 1961-2001**. *Op. cit.*

Ocidental como fora anteriormente apropriada por Picasso produzindo inúmeras versões *d'après*.



Fig. 78 – VELÁZQUEZ, Diego – **As Meninas**. (1656) Pintura : óleo s/ linho, 320,5 x 281,5 cm. Sala 012, Museu do Prado, Madrid.

O quadro de Velázquez (quadro dentro do quadro) foi concebido para nos enquadrar. O rei e a rainha que o artista estaria a pintar permanecem no espaço do espectador. A tela que o artista está a pintar permanece de costas para o espectador. Na tela de Pinheiro, também o primeiro plano da composição é a parte de trás de uma tela com a personagem do rei colocada entre telas/quadros, dois planos ou duas faces da mesma moeda, colocados opostos ou em confronto, com a personagem de permissão, sendo um quadro com outros quadros dentro, o virado para o espectador, é de pintura abstrata e sem dúvida aproximado das séries de pintura e gravura abstrata do artista [série de

Fibonacci] (figura 79) e será o outro, o que não nos é dado a ver, de pintura figurativa? A resposta é deixada ao espectador, permanecendo para sempre a dúvida, mas é de Pinheiro, sem dúvida, já que aparecem inscritos no linho o nome e a data do seu autor: Jorge Pinheiro 74 (figura 80).

Por último, o plano de fundo, é o ateliê, qual espaço cénico, onde se dá toda a representação, o representado e a representatividade. Opostas, estão as telas pintadas, oposta ao quadro abstrato, figura El-Rei que ocupa o lugar do pintor e com ele se confunde.

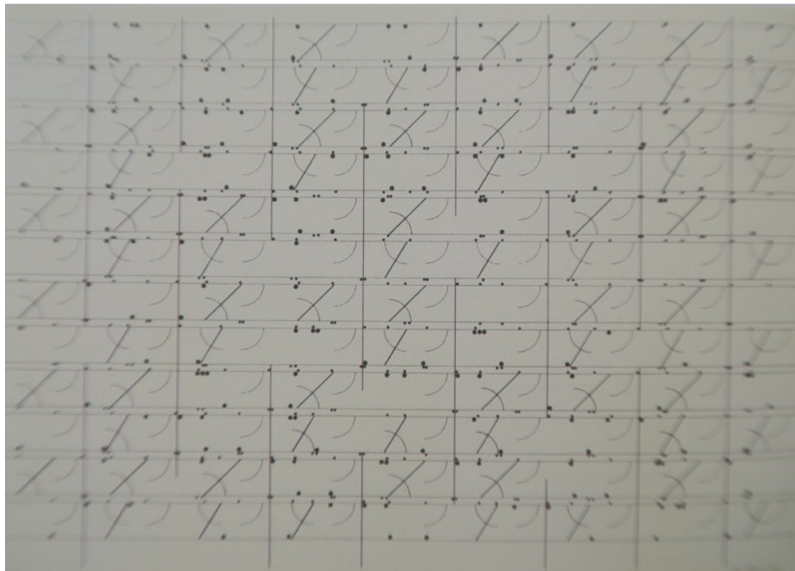


Fig. 79 – PINHEIRO, Jorge – Sem Título. (1972-73) Gravura [do álbum Quinze ensaios sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp – 15 gravuras em *offset*] : 35 x 50 cm. Coleção particular.

À semelhança da obra de Velázquez, **As Meninas**²⁷¹ (1656) [Pintura] a tela no extremo esquerdo do quadro de Jorge Pinheiro é o mistério, é sombra, opacidade, fixidez incómoda, como incomodidade, esse ser rei, instalado no ateliê do pintor e no lugar deste. A tela de costas, retângulo alto em primeiro plano, interposto na leitura visual como superfície opaca, instaura a invisibilidade em profundidade. El-Rei contempla esse espaço em que entramos, espaço que já olhamos e não vemos. O olhar de El-Rei para ele se dirige, mas da imagem nada nos diz.

Da tela assinada e datada, para nós verso, para El-Rei, cara, para o espectador coroa. A tela voltada, obstinadamente desempenha o seu papel, impede que seja determinada

²⁷¹ Para um estudo mais detalhado sobre este quadro, é dedicado um capítulo em FOUCAULT, Michel – **As palavras e as coisas : Uma arqueologia das Ciências Humanas.** *Op.cit.*, I cap.

ou estabelecida a relação dos olhares. O quadro, que El-Rei está olhando furta-se a nós e àquilo que ele próprio deve ser, dado a ver. Olhamos, mas não vemos. Introduz a impossibilidade da revelação. A fixidez opaca que faz reinar no início da leitura, torna para sempre instável o jogo das metamorfoses que se estabelecem entre o figurativo, o geométrico e o abstrato.

A tela de pintura abstrata tão semelhante às pintadas pelo autor na década de setenta que veicularam o reconhecimento público do autor é colocada de frente para nós. Opostas ainda, encontramos as relações luz/sombra, visível/invisível, passado/futuro, presente/ausente, revelação/ocultação e ainda, apresentação/representação /teatralização.



Fig. 80 – PINHEIRO, Jorge – **El-Rei V (El-Rei olhando um quadro de Jorge Pinheiro – o da Metalinguagem)** [Pormenor]. (1974) Pintura : óleo s/tela, 80 x 100 cm. Ass./Dat. Col. particular, Porto.

Como afirma o pintor: “Mas compor é jogar com os opostos. Os opostos surgem, ao longo da exposição [exposição retrospectiva no CAMJAP, 2002] e ao longo da obra toda, são as duas faces de uma só moeda.”²⁷²

A linha imperiosa do olhar de El-Rei dirige-se para a tela pintada, de costas para nós. No quadro de Velázquez é o pintor que aparece no lugar em que Pinheiro coloca El-Rei. A marcação da data no verso da tela insere-a na sucessão dos acontecimentos, como sinal histórico, simbólico e revolucionário. Também esta obra de Pinheiro reivindica

²⁷² FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – Jorge Pinheiro 1961-2001. *Op. cit.*, p. 19.

para si, a valorização do estatuto liberal do artista, como Velázquez o fizera três séculos antes, procura-se o lugar do Rei.

Reconhecemos a sedução dos jogos de poder representados na pintura de Velázquez mas também os de Pinheiro nesta tela, em que a representação é pensada para o interior da Pintura, da sua História, da sua natureza, em profundidade. Na tela de Velázquez, segundo Foucault, a representação é-nos dada em cada um dos seus momentos: “pintor, paleta, grande superfície escura da tela voltada, quadros pendurados na parede, espectadores que olham e são, por sua vez, enquadrados por aqueles que os olham...”²⁷³

No atelier representado no quadro de Pinheiro, o Rei está no lugar real do pintor, frente à tela do pintor. Ambos, soberano e pintor, presente e ausente ocupam o mesmo lugar no atelier, eles geram o Lugar. Pinheiro reinventa a História, reinventando-se. É um lugar ilusório criado e que o espectador, no final, transforma ou não. É o espectador que no final, tece todos os fios entrecruzados da representação e do discurso que emana da obra, reconhecendo na imagem ou nos reflexos, a soberania do Mesmo sobre o Outro nas espessas camadas históricas de todo o património cultural e civilizacional.

Também não nos devemos esquecer da época em que esta obra foi produzida, o início dos anos setenta em Portugal e a realidade na Europa para um artista que já tinha tido oportunidade de contactar com o que se fazia lá fora. Não podemos igualmente esquecer a obra de Barthes, publicada em 1967, proclamando a morte do Autor e o nascimento do Leitor.²⁷⁴ Barthes rompe com a ideia enraizada de Autor, Autoria e Originalidade em relação à obra, já que ao elaborar um texto, um autor baseia-se em referências e ideias anteriores à sua, apropriando-se de conceitos e textos de outros autores.

Tal como para um texto, também a pintura é feita de discursos múltiplos tecidos de citações, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação, mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, mas sim, o espectador. O espectador é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma obra é feita; a unidade de uma pintura não está na sua origem, mas no seu destino.

À semelhança da perspectiva de Autor de Barthes, Pinheiro sabe que o lugar onde a obra pode revelar a sua natureza múltipla, ambígua, plural, não é o lugar de origem, mas sim, o de destino. O espectador representa na obra de Pinheiro, a ressignificação da

²⁷³ FOUCAULT, Michel – **As palavras e as coisas : Uma arqueologia das Ciências Humanas**. *Op. Cit.*, p. 408.

²⁷⁴ BARTHES, Roland – **O Rumor da Língua**. *Op. cit.*, pp. 49-53.

imagem, sobre a qual, um novo olhar é lançado. No final, a interpretação particular aspira a uma reconstituição, a do espectador como recriador.

Velázquez era o pintor do rei. O atelier do pintor era local habitual das visitas reais: “Palomino revela, tanto os reis como as infantas gostavam de visitar a oficina de Velázquez para o ver pintar.”²⁷⁵ No quadro de Jorge Pinheiro, a personagem El-Rei também visita o atelier do pintor – o da Metalinguagem.

O suporte, que condiciona a pintura e que revela a sua condição existencial, é-nos dado em primeiro plano, o quadro dentro do quadro ou fórmulas de *mise en abîme*.

Nos séculos que os separam, Velázquez e Jorge Pinheiro, reivindicam para si, pintores, e para a pintura, um estatuto de valorização, de poder. O poder do artista e da arte equivalem-se aos poderes tradicionais, do estado e da religião, ambos soberanos. A identidade do pintor através do nome Jorge Pinheiro aparece três vezes na composição pictórica, está presente no verso da tela de costas, na assinatura do canto inferior direito da pintura abstrata e repete-se no canto inferior direito do quadro. Parodia-se e afronta-se o paradigma da morte do Autor.

A tela de pintura abstrata, colocada de frente para nós, por muito que fosse procurada como objeto real, não foi encontrada, sê-lo-ia como objeto virtual, como confirmou o pintor, existe por este meio, como réplica de semelhantes (podia ser mais uma peça da série abstrata de Fibonacci, prolongada até à exaustão), aparece pintada no quadro, ou como pintura dentro da Pintura. O Autor é um recitador narrador, agindo sobre o real, desfazendo-o e refazendo-o. E a explicação da obra continua a ser procurada do lado de quem a produziu, seja Autor ou Leitor. A História e a Existência desfeitas e refeitas, reinventam-se na ficção. A obra destrói a origem mas (não) esgota o Modelo. Procedimentos alegóricos geram subversão dos códigos, ressignificação do Símbolo, mas ainda assim, modelos do Modelo que juntam irremediavelmente o Autor à obra. O Autor constitui-se como o passado da obra.

No texto produzido para o catálogo da exposição de Serralves, em 2017 João Miguel Fernandes Jorge refere em relação a este quadro: “No qual a figura de um objetivado rei, para além de estar a observar o «quadro» – imagem que só para a majestade será visível – tem num primeiro plano de fundo uma das pinturas da extensa série Fibonacci.”²⁷⁶ Ilusão que dá a ver a ambivalência do trabalho do pintor, dividido entre a

²⁷⁵ RINCÓN GARCIA, W. – **Velázquez**. Lisboa : Editorial Estampa/Círculo de leitores, 2000. p. 126.

²⁷⁶ SERRALVES; FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA – **Jorge Pinheiro : D’après Fibonacci e as coisas lá fora**. *Op. cit.* pp. 28-29.

figuração e a abstração. Assim explica o autor a aparente incompatibilidade entre os dois tipos de pintura:

A polémica questão arte figurativa – arte abstrata, a meu ver inútil na forma primária como foi encarada, não era mais, na sua base, do que a aceitação ou a recusa da incorporação de um discurso verbal na obra de arte, entendido este como “história”.²⁷⁷

Em entrevista a Nuno Faria, o autor explica o seu *modus operandi* para as grandes telas figurativas do período em estudo e que nós já entrevistamos em algumas telas da série **Os Reis** (1973-74) [Pintura] décadas antes: “trata-se de roubar signos de determinados contextos estruturados com um determinado objetivo e, recontextualizá-los num sistema semiológico que obviamente, gera novos contextos.”²⁷⁸

A obra **El-Rei V (El-Rei olhando um quadro de Jorge Pinheiro – o da Metalinguagem)** (1974) [Pintura] (figura 76) apresenta-se sem leitura imediata e a representação aparta ou distancia pela ausência o representante do representado. A figura do rei entre telas está como entre balizas, barreiras temporais ou limites existenciais. O pretense atelier do pintor é o local de toda a encenação e o título do quadro, como instância verbal, linguística, contamina as formas e o campo semântico.

Como o próprio referiu, num dos momentos de saturação da pintura abstrata: “A figuração tem tudo o que a pintura abstrata tem, mais qualquer coisa e essa qualquer coisa, é tudo o resto.”²⁷⁹ São as palavras do autor que melhor caracterizam a opção figurativa:

O que diferencia a pintura figurativa da pintura abstrata é precisamente esse mais qualquer no campo semântico, que as figuras transmitem quando envolvidas em cenários. São portadoras de discurso próprio que delas emana e tornam-se ícones ou símbolos, enviados para descodificarem mensagens.

Em 1976, a série é exposta pela primeira vez, no Salão de Abril da SNBA. E sobre um salão incipiente, Eurico Gonçalves destaca pela positiva o trabalho do pintor: “Na pintura figurativa de Jorge Pinheiro, o lirismo da cor (...) rigorosamente tratado pelo

²⁷⁷ PINHEIRO, Jorge – **Discurso da arte**. *Arteopinião*, (6 Jul. 1989).

²⁷⁸ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – **Jorge Pinheiro 1961-2001**. *Op. cit.*, p. 81.

²⁷⁹ PINHARANDA, João de Lima – **Jorge Pinheiro**. *Op. cit.*, p. 113

autor numa série que representa a realeza, destronada.”²⁸⁰ Também José Luís Porfírio escreve sobre a série:

Com a série dos «Reis» de 1973-74, exercício de ironia e auto-ironia do pintor, que acabava de retomar a prática da figura humana, caricaturando-se, andrógino ou assexuado, entre sinais de poder, violência, crueldade, afrontando até a sua pintura anterior em **El-Rei olhando um quadro de Jorge Pinheiro**, num exercício demonstrativo dos poderes e da infinita ambiguidade das imagens.”²⁸¹

O pintor considera a atividade artística como uma atividade eminentemente política, independentemente do conteúdo da obra, da ideologia do autor ou da sua militância: “Até porque a atividade artística foi sempre até hoje uma atividade dependente e tem outras funções para lá da sua natureza puramente estética.”²⁸²

A partir da Revolução do 25 de abril de 1974, os artistas assumem a sua identidade política e Jorge Pinheiro não é exceção: “Alguns dos meus trabalhos figurativos são assumida e explicitamente (assim o espero) discursos políticos. São a crítica (a minha forma de luta) daquilo que discordo.”²⁸³ Na série **Os Reis** (1973-74) [Pintura] é indiciada essa denúncia política, numa postura assumida pelo autor em relação ao regime vigente:

No fundo, estava a falar de Salazar. Um ser híbrido, meio padre, meio rei. Uma criatura misteriosa que vivia fechada. Era assim que o imaginava. E estava a pintar o sexto, quando aconteceu a Revolução. Tive a nítida sensação que não valia a pena continuar.”²⁸⁴

Mas, se então, considerou que não valia a pena continuar na série, deixando o último quadro inacabado, a figura de Salazar constituir-se-ia uma obsessão, já que decorridos quinze anos depois da série, a figura do Ditador voltaria a ser representada em **O Corvo** (1989) [Pintura] (figura 77) e regressaria uma vez mais em **O Banquete** (2008-09) [Pintura] (figura 38).

Da metalinguagem, do que pode ser e não ser, da metafísica, do exaustivo e minucioso estudo pictórico e teórico, do interesse pela semiótica da pintura, no estudo

²⁸⁰ GONÇALVES, Eurico – **Salão de Abril**. SNBA, 1976.

²⁸¹ PORFÍRIO, José Luís – **Desenho, Pintura, Silêncio**. *Expresso*, (abr. 1994)

²⁸² NUNES, Maria Leonor – Toda a pintura do mundo. *Op. cit.*

²⁸³ *Revista de Estética*, Lisboa, Ano (1) (jan. 1990)

²⁸⁴ NUNES, Maria Leonor – **Toda a pintura do mundo**. *Op. cit.*

dos conceitos de forma, sensação, percepção e expressão, da relação entre escrita e imagem, da interpretação à narração e do progressivo caminho erudito do objeto/pintura, a obra de Jorge Pinheiro reflete a busca incessante de resgatar e salvaguardar o passado, expresso na reutilização da imagem documental e simbólica que evoca poder, grandeza e beleza.

Independentemente, de todas as vontades, dos tempos e dos significados, a imagem prevalece como uma sobrevivente, cópia rebelde rica em conotações e, portanto, pouco obediente como objeto racional e no já longo percurso artístico do seu autor, obras posteriores chamam a si as anteriores. O tema do ditador Salazar tem sido como uma obsessão, representação de um património sempre recuperável por acumulação. É como escavar ou revolver vezes sem conta a mesma matéria, apropriada no já grande património artístico produzido, e de cada vez, constitui-se como nova, fragmentada, duplicada, replicada, revista.



Fig. 81 – PINHEIRO, Jorge – **El-Rei IV (O do Banquete)**. (1974) Pintura : óleo s/tela, 100 x 165 cm.
Ass./Dat. Col. particular, Porto.

Se para as comemorações do centenário da República o autor produziu **O Banquete** (2008-09) [Pintura] (figura 38) (caracterizando as personagens de forma muito cruel, no dizer do próprio) também não devemos esquecer que mais uma vez, o ditador Salazar é representado/citado 40 anos depois da sua morte e o título do quadro, é o retroprojetado do quadro da série **Os Reis** (1973-74) [Pintura] **El-Rei IV (O do Banquete)** (figura 81). Neste, a comida ainda está sobre a mesa e o copo de vinho ainda contém o precioso néctar, na obra de 2008-09 o único copo na mesa já se encontra vazio, o que poderá

indicar que o banquete já terminou, pois os restos estão os cães a devorar. Não nos devemos esquecer que o copo marca o tempo como na obra homónima de Platão.²⁸⁵

As obras anteriores funcionam como prolegómenos à pintura posterior. É o mundo da História, acrescido da subjetividade pessoal do artista que nos dá a ver outros lados da História, pensando-se perante os outros. Como o próprio afirma em relação à pintura figurativa: “Julgo, realmente, não ter dúvida de que, na maior parte dos casos, essa pintura é profundamente catártica e, frequentemente geradora de discursos que me desagradam: quer relativos à minha vida pessoal quer ao mundo que me rodeia.”²⁸⁶

No decorrer de uma conversa com Pinheiro,²⁸⁷ em que este explica que o pintor tem apenas a capacidade de juntar coisas com coisas, para obter um resultado quantas vezes imprevisto, Pedro Cabrita Reis questiona-o se cada uma das suas obras poderia ser definida com o termo *aboutissement*,²⁸⁸ ao qual, Pinheiro prefere *achievement*.²⁸⁹

A realização que o pensamento do pintor transmite à mão questiona a natureza do real. A composição aparece como descrição de fenómeno de recomposição e de reciclagem, um compósito. A exposição da matéria implica duplicidade e cumplicidade que nem o primeiro nem o segundo modelo podem apagar. O passado ressurgue reformulado no global e no individual não como obstáculo, mas como transição, como perturbação.

Vemos a obra de Jorge Pinheiro da fase da nova figuração e apropriação como integradora na sua duplicidade e multiplicidade, para redescobrirmos o passado reintegrado na sua reformulação. O retorno das formas icónicas passadas não deixa de ser uma revalorização do passado no presente, efabulando a alegoria do património civilizacional, trazendo à memória afetiva, a dimensão sagrada das obras humanas.

Preservam-se as imagens do passado, através da sua reutilização. Procura-se ainda, alicerçar o monumento histórico abalado, transformando-o em novo objeto de culto. O culto prestado ao património histórico exige no presente uma verificação de prazer, um questionar, uma vez que ele é o revelador incontestável de um estado da sociedade e das questões que nela existem.²⁹⁰ E, na já longa carreira artística do pintor, abrem-se portas-memória, onde se encontram outros porta-signos.

²⁸⁵ PLATÃO – *O Banquete*. *Op. cit.*

²⁸⁶ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – *Jorge Pinheiro 1961-2001*. *Op. Cit.*, p. 132.

²⁸⁷ SERRALVES; FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA – *Jorge Pinheiro : D’après Fibonacci e as coisas lá fora*. *Op. cit.* p. 133.

²⁸⁸ Resultado [trad. livre da autora]

²⁸⁹ Realização [trad. livre da autora]

²⁹⁰ CHOAY, Françoise – *Alegoria do Património*. *Op. cit.*, p.12.

3º CAPÍTULO

REFERENCIAIS / DIFERENCIAIS

1. *Um Construtor de Mitos*

“Quando tenho uma grande necessidade de qualquer coisa volto à figuração”²⁹¹ diz-nos Jorge Pinheiro.

“Na figuração, a imagem transporta-nos, mesmo sem querermos, transporta não só o que nós sabemos e não sabemos que estamos a dizer, como ainda por cima gera sentidos infinitos.”²⁹² A forma (figurativa) está diretamente ligada ao conteúdo, ao discurso.

“O que me inspira? Parece muito uma frase feita, mas o que me inspira é a vida. A vida lá fora a dar murros na porta, como diz o poeta.”²⁹³ Os problemas da vida.”²⁹⁴

Quando é perguntado ao autor qual o motivo da sua pintura, a resposta repete-se: “O que me serve para pintar, às vezes é a realidade, é o mundo, é a vida.”²⁹⁵

“A pintura é uma catarse. É uma necessidade quando tenho necessidade. (...) Quando tenho uma grande necessidade de qualquer coisa volto à figuração.”²⁹⁶ Sempre que o autor se serve da apropriação e citação da pintura ou dos pintores consagrados, da fotografia documental e sobretudo da fotografia de imprensa que por si só já é mensagem, designada de fotojornalismo, uma fonte emissora de transmissão em

²⁹¹ DN (31 ago. 2017)

²⁹² DN *Op. cit.*

²⁹³ RÉGIO, José – Meu Menino Ino, Ino, III. ”(...) Meu Amor, que te importa?/É a vida a dar socos na porta./É lá fora. São eles. É o mundo. São gentes.../ - São gentes? Quem são?/ São colegas, amigos, parentes.../ Vai dizer-lhes que não! Vai dizer-lhes que não!”

²⁹⁴ SARAIVA, José Cabrita – **Jorge Pinheiro : “O que me inspira? A vida lá fora a dar murros na porta”**. *jornal i* (24 dez 2017) [em linha] [Consult. 10 mar. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://ionline.sapo.pt/artigo/593660/jorge-pinheiro-o-que-me-inspira-a-vida-la-fora-a-dar-murros-na-porta?seccao=Mais>.

²⁹⁵ Idem – **Jorge Pinheiro : “O que me inspira? A vida lá fora a dar murros na porta”** [em linha]. [Consult. 10 mar. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://sol.sapo.pt/artigo/artigo/593659/jorge-pinheiro-o-que-me-inspira-a-vida-la-fora-a-dar-murros-na-porta>.

²⁹⁶ DIAS, Ana Sousa – **“No ateliê sou completamente livre. Ali mando eu e só faço o que me apetece”**. [em linha] [Consult. 10 mar. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://www.dn.pt/artes/no-atelie-sou-completamente-livre-ali-mando-eu-e-so-faco-o-que-me-apetece-8738414.html>.

analogia da realidade, cabe ao artista através do processo criativo transformar e estruturar a *denotatio* em *conotatio*. Jorge Pinheiro concebe composições em que a ironia e a paródia ética coabitam, mas sempre como o próprio refere com determinado objetivo.

Em suma, o código de conotação não é nem artificial nem natural, é histórico e cultural. E a palavra quer sob a forma de título quer como inscrita na pintura aparece para racionalizar a imagem. Ambas surgem como ressonâncias naturais característica de um processo, a naturalização do cultural.²⁹⁷

A imagem funciona como reduto de resistência do sentido, como limite do sentido, que nos permite remontar até à autêntica ontologia da significação.²⁹⁸

Quando às mãos do autor a fotografia se converte em pintura, o mesmo é dizer em composição, em substância visual, é somente para significar-se como arte. O artista liberto, aberto à diferença e à multiplicidade das aparências torna-se capaz de conceber a vontade de poder como arte. No atelier, diz-nos JP “sou completamente livre. Alí mando eu e só faço o que me apetece.”²⁹⁹

Tem uma série de quadros com o Charlot. Como apareceu? Todos nós, ou alguns de nós, temos preocupações sociais. O Charlot era uma personagem que me permitia referir-me a outras coisas. Era uma espécie de *compère* ou coisa que o valha. [começa a folhear um livro com a sua pintura]. Lembra-se do Abu Ghraib e dessas histórias? Aqui está a criança vítima disso [**Jogo da Macaca III** (2004) [Pintura] (figura 68)]. São citações, esta é aquela fotografia do Robert Capa, famosíssima, isto é uma citação não sei de quê. Lembra-se de quando o Saddam deitou gás sobre os curdos? São sempre histórias, cada um tem a sua história. Por exemplo, este é o Salazar, pura e simplesmente [**O Corvo** (1989) [Pintura] (figura 75)]. Esta é uma tia minha que eu pintei de cor depois de ela morrer. Aqui está o Charlot. Isto é de uma imagem de um jovem a atirar um cocktail molotov. Isto é a bicicleta destruída que é um filme só meu, do meu filho. Isto é um conjunto de citações.³⁰⁰

[Aqui está o Fernando Pessoa]. Outra vez as citações. O Fernando Pessoa, o Gago Coutinho e o Sacadura Cabral, o Bugio [**Tempus fugit** (2003) [Pintura] (figura 37)]. É um discurso nostálgico, é um tempo que parou, uma menina que olha perplexamente para nós. Aqui é uma onda em que recorri às coisas do passado. No final dos anos 1990, houve em Itália um momento

²⁹⁷ BARTHES, Roland – **Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces**. *Op. cit.*, p. 22.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 29.

²⁹⁹ SARAIVA, José Cabrita – **Jorge Pinheiro: “O que me inspira? A vida lá fora a dar murros na porta”**. [em linha] [Consult. 10 mar. 2020]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.ionline.sapo.pt/artigo/593660/jorge-pinheiro-o-que-me-inspira-a-vida-la-fora-a-dar-murros-na-porta?seccao=Mais-i>>.

³⁰⁰ *Ibidem*

de revivalismo. Era um momento em que o mundo não sabia bem o que havia de dizer – e também agora não sabe muito, andamos todos bem aflitos. Os italianos recorreram ao seu riquíssimo passado, e eu fui um pouco tocado por isso. Isso é retirado de uma estela funerária, isto é uma citação da Ilha dos Mortos, do Arnold Böcklin [pintor suíço, 1827-1901] [**Solus Ipse** (1993-95) [Pintura] (figura 12)]. Isto é mórbido que se farta.³⁰¹



Fig. 82 – RODRIGUES, Reinaldo/ Global Images – [ionline.sapo.pt](https://online.sapo.pt) (24/12/2017).

Em conversa com Pedro Cabrita Reis sobre os motivos que o levaram a produzir várias obras recorrendo a citações da pintura religiosa barroca, como a que se vê na obra **O Bispo de Cesare Ripa** (1986) [Pintura] (figura 83) o autor conta-nos que a tal *Imagini fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede com l'occhio*, como diz o preâmbulo do livro de iconologia de Cesare Ripa, criado pela Igreja Católica, na Contrarreforma, e que se constituiu como uma tentativa de fixação de um sentido na obra de arte, foi uma forma de censura da Arte para impor determinada ordem, a desejada pela igreja. Pretendia-se que a imagem operasse com funções denotativas. Contudo, diz JP em relação à obra realizada parodiando sobre este motivo e à faixa pintada na obra com esta mesma frase: “A imagem é rica de conotações e, portanto, pouco obediente ao controlo censório.”³⁰² Como todas as obras pictóricas desta fase, **Os Bispos** (1980/81) [Pintura (série)] funcionam como exposição de uma ideia como uma

³⁰¹ SARAIVA, José Cabrita – **Jorge Pinheiro: “O que me inspira? A vida lá fora a dar murros na porta”**. *Op. cit.*

³⁰² SERRALVES; FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA – **Jorge Pinheiro : D’après Fibonacci e as coisas lá fora**. *Op. cit.*, p. 131.

alegoria irónica e não celebrativa, refere JP. Mas pela exposição, pela recuperação de todo um património histórico e artístico gera-se igualmente, a celebração e revalorização nem sempre assumida pelo autor. O artista manifesta um interesse profundo por toda a pintura barroca como ideia e problemática. Do seu entendimento, renasce uma pintura provocadora, algo perversa, como o próprio reconhece.

Num período de orgia da destruição Jorge Pinheiro opõe a senha de conservação graças ao extraordinário recurso do património histórico e artístico posto à sua disposição e ao seu livre arbítrio. Da sua traça o que sai já não é o mesmo, mas outro idêntico, análogo, destruidor e renovador. Parte dum referencial com coordenadas bem identificadas, os símbolos icónicos e coloca-os em desvio e em transformação. Gera um diferencial pela tónica do idêntico, pelo gesto, pela composição, pela cor, e com humor, as formas citadas e apropriadas que se repetem à partida, extrapolam os limites do sentido óbvio, criando novos sentidos libertadores e corrosivos. Trabalha-se com uma nova matéria, a natureza da matéria que implica necessariamente uma temporalidade da significação.



Fig. 83 – PINHEIRO, Jorge – O Bispo de Cesare Ripa. (1986) Pintura : óleo s/tela, 162 x 130 cm.
Ass./não Dat. Col. desconhecida.

Se Jorge Pinheiro não pensou em destruir o referente, pensou certamente em subvertê-lo, atribuindo-lhe outras soluções míticas e narrativas. E, ao remodelar a ordem natural do sistema de reconhecer a História e a Arte, compromete-se o passado à semelhança da tragédia no teatro grego. Ao que se passa na obra, responde o coro remetendo sempre para o espetáculo tríplice do presente, o que se tem passado? Assiste-se à transformação do passado em futuro e, à alternância orgânica da coisa interrogada e do homem interrogante, sob a forma de uma liberdade e de um sentido. Quando o coro comenta o que acaba de suceder o seu comentário é antes de mais interrogação, ao que se passou com os narradores, ele responde, o que se vai passar agora?

Questionar a resposta mítica, o que um dia foi uma resposta completa, tanto na arte como no teatro é apoderar-se do seu sentido e utilizá-lo como uma reserva de novas perguntas, a seu belo prazer, e também, uma via para a secularização progressiva da arte, em que a catarse em termos clínicos é mais ou menos, o desenlace da crise histórica:

Essa alteração da ordem, entendo-a eu também como uma revalorização da própria ordem. É a base do processo dialético, não é? Porque tirando essa desejavelmente curta primeira fase de destruição de uma determinada ordem, necessitamos novamente de coordenadas definidas.³⁰³

Ainda na década de 80 produz mais uma pintura relacionada com Bispos, **O Bispo de Cesare Ripa** (1986) [Pintura] (figura 83). Encontramos já citações da pintura religiosa barroca, mas é um interesse por um tema que se torna provocador, em que germina a problemática do sentido da obra, da censura exercida pelo poder e das várias formas como esse poder se atavia, desde logo, a manipulação da imagem religiosa. Com alguma perversidade, Jorge Pinheiro desmonta e remonta a imagem fazendo do recorte visual o recorte ideal projetado. A imagem da denotação é reconvertida em conotação, os símbolos mais significativos são os mais desejáveis. Solução idêntica adota para a obra **Homenagem a Josefa de Óbidos** (1992-1995) [Pintura] (figura 11).

O efeito amoroso da operação de recorte apropriado é dado pela composição em que a figura icónica recebe a carga de *fétiche*, uma carga de significação ou sentido histórico apoderado que tanto pode ganhar como se pode perder pelo gesto representado. A História volta a ser de novo e mais uma vez inteligível e desejável, como em **Soror**

³⁰³ SERRALVES; FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA – **Jorge Pinheiro : D’après Fibonacci e as coisas lá fora. Op. cit.**, p. 131.

Salomé (1990) [Pintura] (figura 84) em que o próprio autor nos revela que há um quadro simbolista em que a Salomé está nesta posição e tem um prato com a cabeça de São João Baptista (figuras 85 e 86). “Foi a pensar nesse quadro que nasceu essa figura, substituindo a cabeça por uma coroa de espinhos.”³⁰⁴ Acrescida de ironia e perversão.³⁰⁵



Fig. 84 – PINHEIRO, Jorge – **Soror Salomé**. (1990) Pintura : óleo s/tela, 162 x 130 cm. Ass./Dat. Col. Particular.

³⁰⁴ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – Jorge Pinheiro : 1961-2001. *Op. cit.*, p. 35

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 35.



Fig. 85 – CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi – Salomé com a cabeça de João Batista. (c. 1609-1610)
 Pintura : óleo s/tela, 91,5 x 106,7 cm. National Gallery, Londres.



Fig. 86 – CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi – Salomé com a cabeça de João Batista. (c. 1609)
 Pintura : óleo s/tela, 116 x 140 cm. Palácio Real de Madrid.

A ilusão do reconhecível, a carga semântica que emana dos símbolos icônicos revalorizados atrai o espectador para produzir ou melhor, reproduzir um novo sentido. Subverte-se o papel percetivo dos Símbolos fortemente enraizados na cultura. O pintor produz, o espectador iniciado de cultura, reproduz. A obra é desejável, como objeto de amor foi produzida repleta de nostalgia e reflexão. A afetividade toca-nos e mais uma vez, vêmo-la duas vezes, em proximidade, pelo que foi constituída e no que se tornou, como um resto que resta sempre porque é desejável.

O poder demiúrgico do pintor faz com que a matéria exista como matéria com sentido, o sentido que outros homens lhe deram e assim segue até alguém lhe mudar essa trajetória de sentido. É através da composição, da cenografia, do estar aí na tela que a matéria permite mudanças de sentido. Coloca-se em cena a cultura, o modelo, símbolo da nossa memória coletiva e colocado fantasmaticamente num futuro em cena que se adapta ao desejo do seu autor, o que sucede são metamorfoses do modelo. O tema da obra é antes de mais, o fundamento da Alegoria, o desígnio de um espaço possível em que a figura apropriada pode multiplicar a capacidade para se reinventar e significar. O virtuosismo técnico do pintor contribui em muito para o objetivo.

A identidade dos símbolos icônicos representados, o estarem em vez de, passa a ser, o estarem para além de, passam a personagens alegóricas e a carga significativa que delas emana torna-as de algum modo impositivas, imperativas. Desta força que se move afirmativa emerge o projetado sentido novo, desviado, signo de uma nova inteligibilidade com o espectador obrigado a aproximar-se ou afastar-se mas é ele quem assegura que nem sentido nem história se perderão na relação viva com uma nova história da imagem. Quem se desmembra não é o suporte da pintura mas o sujeito humano na sua deslocação.³⁰⁶

O observador forma parte integrante do estatuto da obra, já que o que é próprio do significante é que se constitui como ponto de partida para outros significantes e é no interior da nossa própria cultura que surge o sentido afetivo ou sentido patético que faz parte do sistema de valores histórico.

O símbolo icônico que nos fascina nas obras de Jorge Pinheiro, seja ele apropriado da História da Arte, do Cinema ou do Fotojornalismo ou de outro Património captura-nos e não é senão máscara, apenas a imagem está próxima, mas o seu fundo é ideológico. O indivíduo histórico cola-se ao discurso, ao imaginário de uma época, de uma sociedade.

³⁰⁶ BARTHES, Roland – *Lo óbvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. *Op. cit.*, p. 146.

Há que ver duas vezes cada obra figurativa desta fase, primeiro, deixar-se fascinar pela hipnose que é ir ao seu encontro e depois distanciar-se e já não ver a imagem mas o que se sabe dela, a sua história, o seu sentido inatual.

A proximidade é amorosa, ontológica, a distância é crítica, intelectual. De ambas surge a ideia que se deixa penetrar pela afetividade.

A Composição garante o amor. Inspirado pela verosimilhança do idêntico captura-se a adesão do amado, cujas respostas marcam a progressão da ideia. Um signo é algo que se repete e sem repetição não há signo pois não se podia reconhecer. O reconhecimento é o que fundamenta o signo e a linguagem pictórica surge em Jorge Pinheiro como forma de poder, como vontade de poder.

Se durante muito tempo a fotografia foi fascinada pela pintura e ligada à prova documental ao serviço de fortes valores positivos como sejam a autenticidade, realidade, objetividade e identidade, artistas houve já na segunda metade do séc. XX que procuraram contrariar este dogma como referimos já no 2º Capítulo; e Jorge Pinheiro no final do século, e mais ainda, na entrada do séc. XXI com o seu virtuosismo novos horizontes lhe perspetiva.

É a pintura que busca a ideia transmitida pela imagem fotográfica ou cinematográfica inculcada em nós, em que o fascínio é dado pela máscara verosimilhante mas trata-se ainda e sempre, de pintura de cavalete, de pincelada lisa, fria, a pintura a óleo sobre tela que continua a vetusta tradição, reconhecida e valorizada pela cultura ocidental.

Nós não temos a capacidade de reconstruir o processo criativo/produtivo de Jorge Pinheiro etapa por etapa e a ordem segundo a qual cada quadro foi realizado, já que existem procedimentos complexos de que desconhecemos as regras, mas, se há algo que nos pode ajudar a compreender o método de instauração de um código na superfície da tela é o PROGRAMA DE TRABALHO do Professor Jorge Pinheiro para a Cadeira de Composição, do 4º ano do curso de Pintura, na então designada Escola Superior de Belas Artes de Lisboa para o ano letivo 1980/1981.³⁰⁷

O PROGRAMA DE TRABALHO ainda vigorava no ano letivo 1985/1986, do qual fazíamos parte, como se pode ver no resumo distribuído aos alunos nesse ano (figuras 85, 86 e 87).

³⁰⁷ Anexo I

Escola Superior de Belas Artes de Lisboa Composição 4º Ano O LECTIVO de 1985/86 Professor Jorge Pinheiro	
Sumários e síntese da matéria dada até à presente data.	
Nº de aulas 4	Projecto de "slides" de pintura contemporânea portuguesa.
1	X "Forma de expressão" e "substância de conteúdo" em Hegel e Merleau-Ponty. Noção de "signo" em P. de Saussure e C. S. Peirce.
1	Conceito de "signo" nas artes plásticas.
1	X Da "superfície" ao "espaço simulado". A "escrita", a "leitura", a "extensão". A "narrativa".
1	X A hiper-valorização da "superfície". A pintura de matéria e a matéria na pintura.
1	X A "narrativa" e a construção do espaço renascentista na problemática da Composição da pintura, do desenho e do baixo-relevo.
1	O "desfazer" do espaço do Renascimento; o discurso anti-espacial.
1	Análise da composição de um desenho à luz do seu título.
1	A Composição utilizando a metáfora, a síndoque e a alegoria.
Continua	

Fig. 87 – PINHEIRO, Jorge – Composição 4º Ano: sumários e síntese da matéria dada até à presente data. (1985/86) [Fotocópia nº 1] Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

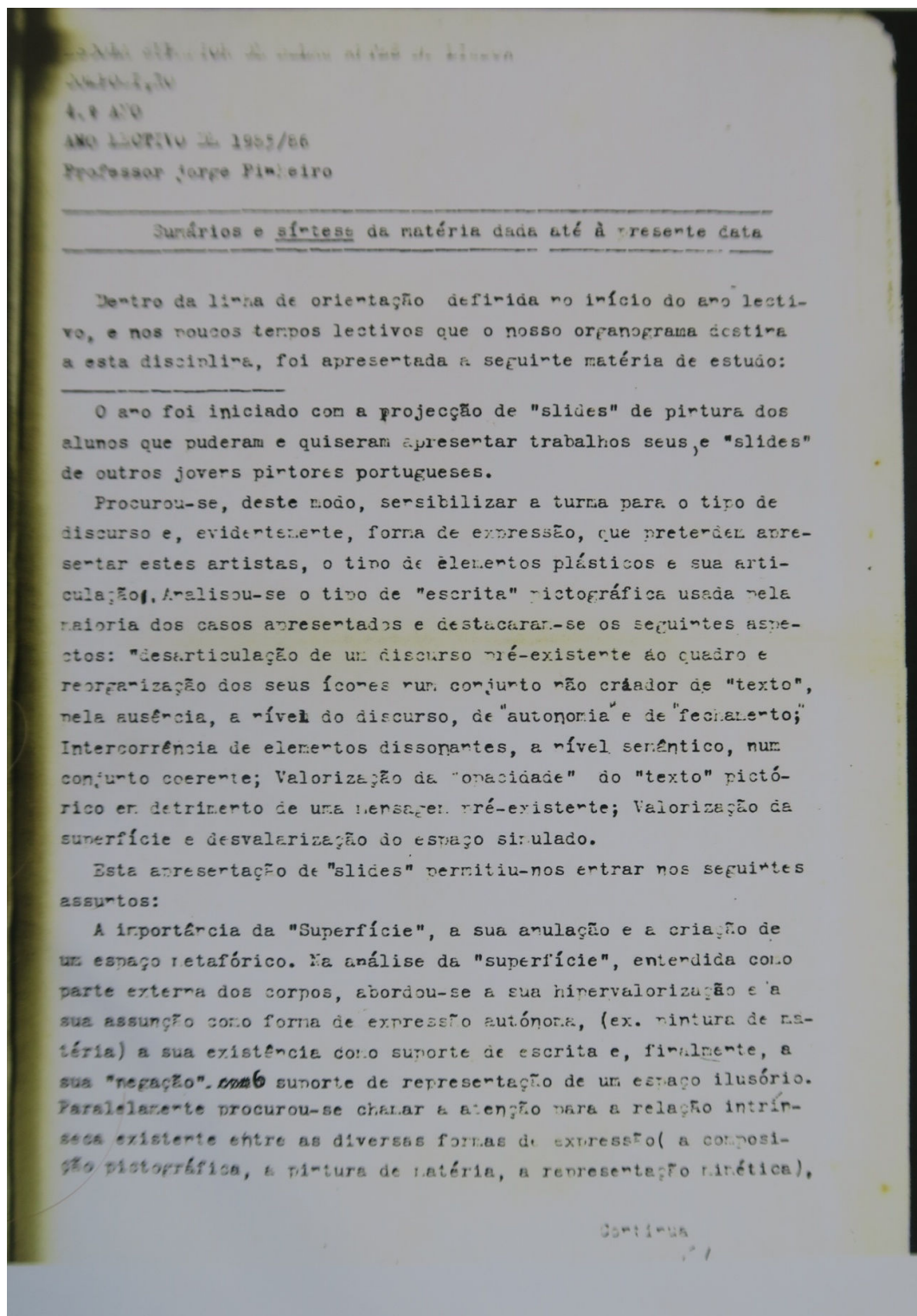


Fig. 88 – PINHEIRO, Jorge – Composição 4º Ano: sumários e síntese da matéria dada até à presente data. (1985/86) [Fotocópia nº 2] Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DE LISBOA

COMPOSIÇÃO

4.º ANO

ANO LECTIVO DE 1985/86

Professor Jorge Pinheiro

Sumários e síntese da matéria dada até à presente data

e as substâncias de conteúdo possíveis, relação esta na qual radicaria o conceito de Composição até ao momento apresentado.

Esta reflexão obrigou-nos, com o detalhe que o pouco tempo nos permite, a apresentar o conceito Hjelmsleviano de "forma de expressão e substância de conteúdo", para nos permitir um alicerce teórico conducente ao desenvolvimento das hipóteses formuladas, assim como a uma breve explicação dos conceitos de "Signo" em P. de Saussure e C. S. Peirce, suas semelhanças e diferenças na linguística e nas artes plásticas.

Palou-se, com algum desenvolvimento e alguma ênfase, de diversos processos narrativos (nos tempos míticos, Antiguidade Oriental, Bizantinos, Idade Média, Giotto, Renascimento - (Piero Della Francesca) e das diversas tentativas de representação do "espaço da acção" e do "tempo da narrativa".

Tentou-se demonstrar que a criação do espaço renascentista perseguia dois objectivos: criar a ilusão óptica do cubo-lugar onde decorria a acção, e instaurar um espaço unitário consubstanciador dos diversos tempos da narrativa.

Fez-se, finalmente, o "desfazer" do espaço do Renascimento, (assunto a que teremos que voltar no último período) na pintura contemporânea e, simultaneamente a recusa de um discurso pré-existente.

Dentro ainda do objectivo de estudarmos outras formas de veicular e/ou instaurar um discurso ou uma narrativa, analisou-se um desenho supostamente composto em função de um título descritivo e abordou-se a composição recorrendo a tropos: metáforas, síndocos e alegorias.

Lisboa, Março de 1986

Jorge Pinheiro

J. Pinheiro

Fig. 89 – PINHEIRO, Jorge – Composição 4º Ano: sumários e síntese da matéria dada até à presente data. (1985/86) [Fotocópia nº 3] Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

Os principais tópicos da proposta de trabalho consistiam em:

- Projeção de “slides” de pintura contemporânea portuguesa;
- “Forma de expressão” e “substância de conteúdo” em Hjelmslev. Noção de “signo” em F. de Saussure e C. S. Peirce;
- Conceito de “signo” nas artes plásticas;
- Da “superfície” ao “espaço simulado”. A “escrita”, a “área” e a “extensão”. A “narrativa”;
- A hipervalorização da superfície. A pintura de matéria e a matéria na pintura;
- A “narrativa” e a construção do espaço renascentista na problemática da Composição da pintura, do desenho e do baixo-relevo;
- O “desfazer” do espaço do Renascimento; o discurso ambíguo;
- Análise da composição de um desenho à luz do seu “título”;
- A composição utilizando a metáfora, a sinédoque e a alegoria.

Será fácil reconhecermos a atualidade à data, dos estudos do professor para o ensinamento aos seus alunos e estamos em crer que para si também foi uma aprendizagem, transposta para a pintura figurativa, produzida a partir de então. Não nos devemos esquecer que em 1976 Jorge Pinheiro pediu uma segunda bolsa à Gulbenkian, desta vez na área da semiótica.

O produtor de signos deve ter uma ideia clara do que quer transmitir, assim a superfície da tela o queira veicular. Tornar o conteúdo previsível é a função do artista ao transformar a matéria em matéria de pintura. Regendo-se por regras da criatividade e profundo conhecedor dos fundamentos dos sistemas instaurados, Jorge Pinheiro vai inventando novas funções semióticas, projetando novos códigos por imposição de estímulos. Atrair a atenção sobre um conteúdo reconhecível possibilita projetar um *continuum* percetivo.³⁰⁸

Na pintura figurativa do período em estudo o signo icónico apresenta-se motivado, determinado por convenção, expressão e conteúdo e o julgamento da semelhança é fundado por convenções culturais.

³⁰⁸ ECO, Umberto – **Pour une reformulation du concept de signe iconique.** In *Communications*, 29, 1978. [em linha] [Consult. 15 mar. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588_8018_1978_num_29_1_1438>. pp. 141-191.



Jorge Pinheiro: *O jogo da macaca*

■ ROCHA DE SOUSA

Por vezes sonhamos assim, entre o realismo e o cinema mudo. A cores. Misturando os assombramentos da infância com a inocência azul dos seus jogos. Foi através deles – dos jogos, sobretudo – que começámos a aprender o mundo. O jogo da macaca é um jogo de crianças, na grelha do qual muitos adultos se entregam à ludicidade ou planeiam armadilhas. Quem entrar (entretanto) na Galeria Palmira Suso, ao Chiado, começa uma espécie de jogo da macaca pela mão de Charlot – e pelos olhos e pelas mãos e pela indignação de Jorge Pinheiro. O pintor demonstra-nos, uma vez mais, que uma exposição – encontro comprometido com os outros – não é necessariamente o espectáculo de um conjunto de quadros. Pode constituir-se com o texto de um manifesto ou com o manifesto de uma simples pintura. Porventura com duas ou três obras plásticas – e o número três, para além de corresponder eventualmente à produção de um ano, pode ser um limite metafísico proporcional à ordem secreta das coisas ou a esses fotografamas soltos que alguns de nós apanham das pontas aparadas dos filmes, perto dessas casinhas de maravilha que eram as cabinhas de projecção nos cinemas. Wenders falou-nos disso com eloquência e afecto. Charlot deu-se a ver na própria infância do cinema, foi um dos personagens mais encantatórios no desempenho da sua natureza cômica – e muitas vezes triste ou melancólica – que povoaram o lado maravilhoso da nossa infância e ainda hoje recuperamos para sentir as coisas do mundo, os protagonistas insólitos, as guerras absurdas. Bem depressa percebemos que ele, apesar de parecer disparatado, beneficia de uma inteligência rápida, é exímio criador de alternativas à realidade em volta, humilhando assim os poderosos ou os que se julgam imbatíveis. Quando Charlot (por fim) nos frita, inclinados ligeiramente a cabeça e encostando os ombros, não é por ter alcançado tudo por acima – é porque quer descolgar-se de haver perdido a inocência e por desejo brincar

nos com uma espécie de desculpa: «foi assim, desculpem lá o mau jeito». E parte para o fundo do campo, rodando a bengala e banoleando o andar, vestido a rigor, ou seja, com um traje e um chapéu de ricos em estado de uso pelos pobres.

As imagens falantes

Jorge Pinheiro convoca para estes seus quadros um personagem mítico que marcou profundamente os primórdios do cinema e ajudou à criação de vários interesses nesse sentido: o público passou a poder dinamizar a visão narrativa, os valores de humor, pelo caricato, ou o sentido dos olhares, pelo lado perverso da sociedade constituída, entre a dor, a nostalgia e a solidão. Charlot, protagonista e vítima do mundo moderno, interpreta aqui, acompanhado por uma criança, como chegou a acontecer nos seus filmes, a deriva pelos cenários e pelos desastres envolventes da sociedade contemporânea. Numa das mais belas encenações deste processo pictórico, Charlot e o seu companheiro aparecem numa esquina, espreitando o que se passa à sua esquerda, tudo o que é frontal para nós, espectadores. Não se trata de um filme cômico. Nem de uma representação isolada. O tempo mistura ali, num plano sequência, várias situações de guerrilha, a morte presumível de uma criança cuja bicicleta, vermelha, ficou, retorcida, num chão de destroços, além de sombras urbanas, de acumulações trágicas de feridos e mortos, pés nus sob a mortalha branca, citações do cinema, a figura central, armadilhada, uma espingarda na mão direita ou apenas suspensa emblematicamente, aliás contrariada pelo cometa de um cocktail molotov, com a sua cabeça em fogo, e pelo interior de tudo isto – Palestina, Médio Oriente, um pouco dessa recordação actual, em sangue – grandes desenhos a azul, bonecos da escrita infantil, o avião que passa, o cão-lobo que ameaça não se sabe quem. A diferença de escalas entre figuras ou cenas confere ao tempo uma dimensão estratificada. Há aqui uma atmosfera geral de madrugada, azuis e brumas, colagens fingidas, com efeito, de tempos diferentes mas próximos, cartas já sem endereço, a morte da inocência, como sublinhava Camus nos seus livros, «A Peste» sobretudo. Ele era um poeta do absurdo, intenso e

lírico. Jorge Pinheiro fala-nos também do absurdo nesta pintura, igualmente nas outras, em cenas inexoráveis de uma terrível dor contemporânea, sonhos meninos, de alegria e medo, sobrepostos ao caos, à memória do cinema de ficção ou de reportagem, «Guernica» de outro modo mas creditada pelas testemunhas perenes, Charlot e o menino, uma luz de holofotes nos rostos. Eles espreitam o inominável, talvez como representantes de uma linguagem dentro de outra linguagem, e sobre o mundo e os gritos petrificados dos suicidas.

Síntese

1. Num espaço com nuvens sombrias e uma aurora ao centro, Charlot, do alto do seu pedestal, olha de soslaio, tendo a cabeça um pouco pendida, para um rapaz novíssimo, protegido de roupas e segurando uma espingarda, que por sua vez olha para cima, para Charlot, com a cabeça meio voltada na oblíqua do esforço. Por cima destas duas figuras, por cima da própria aurora, em posição invertida, uma criança salta os quadrados riscados em azul do jogo da macaca.
2. Num espaço traçado por linhas estruturais invisíveis mas simétricas, Charlot aparece sentado, embora por baixo de si se encontre o pedestal. Triste, ele apoia as duas mãos junto do queixo e sobre a bengala que assenta no chão levantado do plinto. Por cima dele, atrás dele, na horizontal média do campo, estende-se um suporte rectilíneo, à esquerda do qual se prolonga o cano de uma espingarda. Colocada nesse plano horizontal, com alguns cabelos louros surgindo, amortilhada por panejamentos brancos, um lençol porventura, jaz uma criança, não se sabe de que morte. Panos ou lonas, como evocação de tendas desatadas e suspensas, envolvem o personagem central, em baixo. No mesmo eixo, mas em cima, de braços abertos, capuz e roupa escura, paira a figura de um carrasco, seja ele de que tempo for. O fundo desta cena é verde aberto, na parte superior, enquanto uma faixa verde escuro sugere, em baixo, uma planície improvável, cujo peso, contudo, consolida toda a encenação representativa do quadro. Das citações bíblicas e das figuras em poses misteriosamente encenadas, eventual reflexo de

Fig. 90 – JL/Artes (8-21 dez. 2004).

Para a percepção tem de haver uma aprendizagem já que a obra icónica é complexa, ambígua e metafórica e o contexto resulta de um ato referencial *passe-partout*. O artista tenta estabelecer uma ordem e estabelecer uma ordem é tentar controlar o julgamento, a crítica de quem vê.

A ligação entre expressão e conteúdo não é um objeto mas uma relação lógica, inteligível e reconhecível. Quando observamos por ex. a representação da figura de Charlot nas obras **Jogo da Macaca I, II e III** (2004) [Pintura] (figuras 28A, 29 e 30) a personagem do cinema enquanto objeto reconhecível é constituído da mesma matéria que o seu potencial referente, ou seja, réplicas, simulacros, feitos da mesma matéria que o modelo social que reproduzem. O pintor pode ser visto como um teórico da empatia e o espectador faz a reprodutibilidade das expressões. O modelo cultural está pré-estabelecido e a transformação é efetuada a partir do *déjà vu*. É ainda, e uma vez mais, o desconhecido, pela adição do conhecido que desperta a nossa atenção (figura 90).

Da Cadeira de Composição à disciplina de Composição do pintor,³⁰⁹ assim intitulámos o Capítulo V da dissertação de Mestrado em Pintura, acreditando então que o que foi o estudo do Professor para lecionar a Cadeira de Composição do 4º ano de Pintura, na então denominada Escola de Belas Artes de Lisboa, no ano letivo 1980/81 serviu como ensinamento e aprendizagem simultâneos para o desenvolvimento do próprio projeto artístico que se estenderia por mais de duas décadas. Continuamos hoje, convictos que esta proposta de trabalho foi o ponto de partida para o ato criativo com a Composição a assumir-se como chave de todo o processo de significação da pintura figurativa.

Referíamos então que o resultado estético da Composição Artística, na História da Arte Ocidental, influenciara diretamente o processo de composição de imagens na Fotografia, Cinema e outros meios Audiovisuais. Os elementos estruturais conhecidos e utilizados ao longo dos séculos, pelos grandes mestres da pintura, surgem nas imagens mediáticas que chegam ao grande público, atraindo e influenciando o observador.

Pressupondo que na origem da obra de arte está o processo criativo e que este nos fornece dados importantes, na explicação do produto final – o objeto artístico – e, que o autor possa ser ainda antes de emissor, um transmissor, tentaremos estabelecer e demonstrar a relação estreita, revelada entre a proposta apresentada pelo docente Jorge Pinheiro, para o ano letivo de 1980/1981, do Programa de Trabalho da Cadeira de

³⁰⁹ TAVARES, Isabel – Jorge Pinheiro: O Referencial. *Op. cit.*, V Capítulo.

Composição do 4º Ano do Curso de Pintura e Disciplina por si lecionada, na então denominada Escola Superior de Belas Artes de Lisboa com a prática artística figurativa que o mesmo desenvolveu durante mais de vinte anos.

O modelo de ensino pedagógico como método estrutural proposto, para a Cadeira de Composição, é-nos apresentado como PROGRAMA DE TRABALHO, ao longo de vinte e sete páginas datilografadas, mais fotocópias do desenho autoral **Maria lê o jornal à varanda** (1980) [Desenho] contendo ainda bibliografia específica. Nas duas primeiras páginas, encontram-se os objetivos e a metodologia propostos, surgindo a sinopse esquematizada, duas páginas à frente.³¹⁰

Nos objetivos estabelecidos para o Programa de Trabalho, encontra-se já a preocupação do mestre com a formação dos seus alunos, quer em termos de criadores de obras de arte, quer como futuros professores de Educação Visual, não descuidando a componente científico/pedagógica, ligada ao ensino.

Respeitante ainda aos objetivos da Cadeira, o Professor refere: “Partir-se-á sempre da materialidade do signo plástico com o objetivo de atingir uma substância de conteúdo, mas na convicção de que só no «regresso» à forma nos recolocamos no plano real de qualquer linguagem.”³¹¹ A proposta de análise do signo plástico partindo da matéria sensível, formal, aproxima-se inexoravelmente dos conceitos de Linguagem, sobretudo do estudo da linguagem escrita, de Ferdinand de Saussure e Hjelmslev, sabendo de antemão que é mais forma do que substância, mas também dos estudos sobre semiótica de Peirce.

Ao descrever o método de análise da obra de arte denominada de signo plástico como um percurso vetorial não disposto em sentido único, mas submetido a etapas para atingir o conhecimento da linguagem plástica, o mesmo é reconhecê-lo como um processo evolutivo, um veículo gerador de sentidos, desde a partida até uma chegada. No regresso, concomitante, a forma regressa também já configurada e consubstanciada no plano estrutural de referência.

Há uma convicção de que só se conhece a provável ou possível substância de conteúdo de qualquer linguagem no regresso à forma que pode ser figura, numa adaptação clara da Semiologia e da articulação dos planos sintático e semântico da

³¹⁰ PINHEIRO, Jorge – Cadeira de Composição : Programa de Trabalho : Ano lectivo 1980-1981: Programa. Lisboa : ESBAL, 1980. O documento encontra-se reproduzido em anexo.

³¹¹ PINHEIRO, Jorge – Cadeira de Composição : Programa de Trabalho : Ano lectivo 1980-1981. *Op. cit.*, p.1.

linguagem verbal dos estudos linguísticos de F. de Saussure e Hjelmslev, ao funcionamento da linguagem plástica, como forma de expressão.

A sedimentação, em camadas estratificadas das mensagens visuais e verbais preexistentes e depositadas nos signos plásticos são dadas a ver e a ler em simultâneo e o interesse reside na mediação de forças, entre elas acordado. Despertadas e valorizadas pela perceção, influenciam as apreensões de sentido e propagam-se na tentativa de captação e apropriação da possível ou provável mensagem oculta. Desvendar o processo criativo, ou apenas, explorar mecanismos ocultos, da forma de expressão plástica, através da obra, nomeada signo plástico, para ampliação de conhecimentos, é o que nos é dado a ver e a ler, no Programa de Trabalho da Cadeira de Composição com um exemplo concreto, aplicado ao Desenho executado pelo autor: **Maria lê o jornal à varanda** (1980) [Desenho] (figura 91).

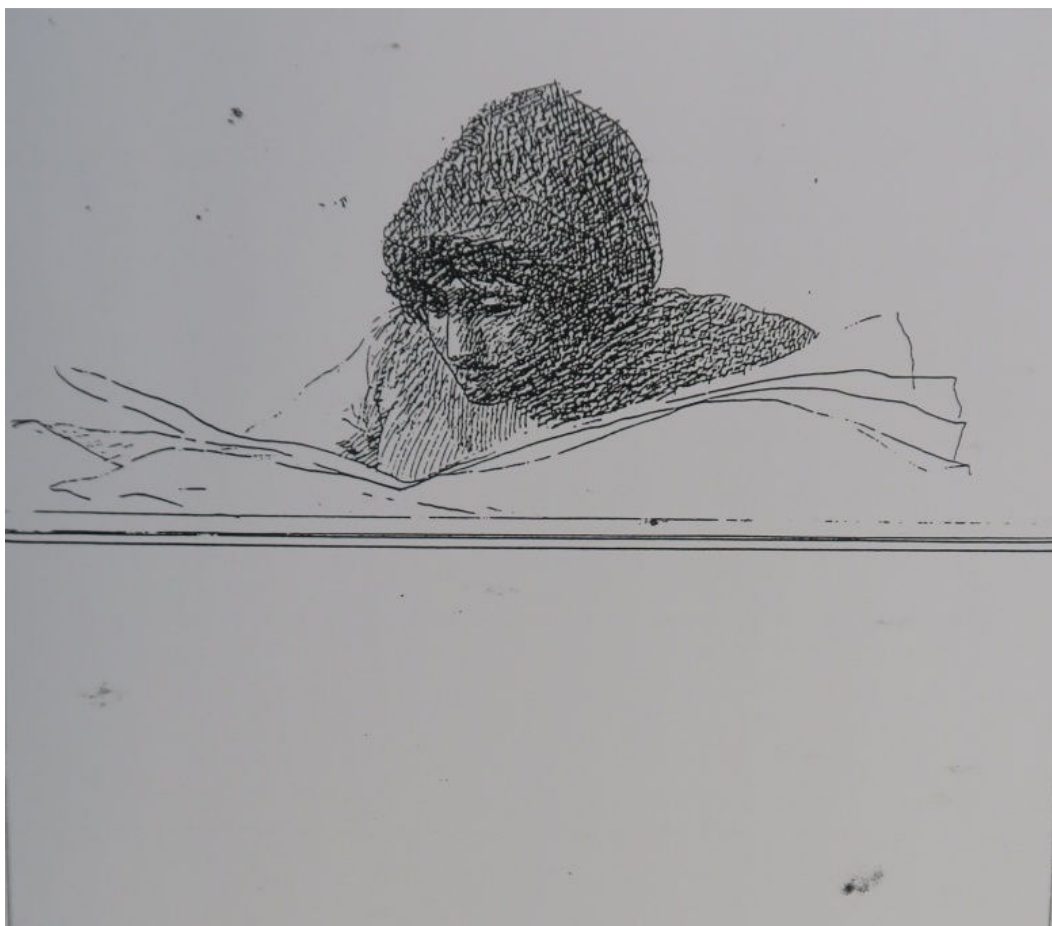


Fig. 91 – PINHEIRO, Jorge – **Maria lê o jornal à varanda**. (1980) [Fotocópia nº1] Desenho : Programa de Trabalho da Cadeira de Composição do 4º Ano do Curso de Pintura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Ano letivo 1980-1981.

A metamorfose e transferência do texto verbal em pretexto plástico, no caso o desenho, são possibilitadas pela temática motivada do assunto. Cabe à Composição/Representação, o papel ativo de motivar a figura e colocá-la um passo à frente do simples motivo, tornando-a imagem temática, para quem a observa. A Composição como disciplina considerada estrutural, no resultado do efeito estético das obras plásticas, pode conduzir-nos a um propósito, partir de uma coisa que é e está, para uma coisa que é, mas não está. Referimo-nos à imagem representada poder não ser necessariamente a figurativa³¹².

A metáfora, sinédoque, alegoria e metonímia catalizadas pelas ressonâncias da forma citada³¹³ podem ser vistas como atos de presença, uma mobilidade centralizadora, enraizada no pensamento ocidental pelos muitos séculos de cultura.

Uma das funções primordiais da imagem é a sua função pedagógica³¹⁴. A imagem revela-nos toda a nossa história, tanto ao nível das mitologias como ao nível da representação. A acumulação dos diferentes tipos de signos joga com o saber cultural e sócio-cultural do espectador, a quem é exigido grande esforço de associações mentais.

Chegados aqui, cabe-nos então colocar a seguinte questão: é a pintura de Jorge Pinheiro uma arte pedagógica? O sentido inatual da figuração e da Composição veiculam a metalinguística encontrada na representação, cujo objetivo é o exame do código empregue, uma ambivalência dada pelo objeto plástico que se revela como objeto teórico. A sua obra expressa intencionalidade. Trata-se de pintar a natureza da pintura e é o nosso modo de interrogar a pintura que é por sua vez interrogado. A construção da pintura feita de pintura é já desconstrução e reequação, um discurso de segunda ordem que reflete sobre os discursos de primeira ordem.

Discursos, diálogos, mensagens, inscrições, títulos, representação, composição e figuração são inseparáveis do processo criativo do artista. Na sua obra, a mensagem verbal e visual alimentam-se uma da outra. Dobrada, a palavra escrita dos títulos aparece também inscrita na representação pictórica de algumas obras: **La Fable de La Fontaine** (2000) [Pintura] (figura 24), **Solus Ipse** (1993-1995) [Pintura] (figura 12), **O Sacrifício de Isaac** (2002) [Pintura] (figura 32), **Tempus Fugit** (2003) [Pintura] (figura 37) ou ainda, numa pintura produzida nos finais dos anos 80, **A Morte e a Donzela** (A

³¹² CALABRESE, Omar – **A Linguagem da Arte**. Lisboa : Editorial Presença, 1986. p. 132-137.

³¹³ ECO, Umberto – **As Formas do Conteúdo**. *Op. cit.*, p. 122-123.

³¹⁴ HUYGHE, René – **O poder da imagem**. *Op. cit.*, p. 52.

Franz Schubert) (1989) [Pintura] em que a homenagem aparece inscrita no topo do quadro (figura 92).



Fig. 92 – PINHEIRO, Jorge – A Morte e a Donzela (A Franz Schubert). (1989) Pintura : óleo s/tela 162 x 130 cm. Ass./Dat. Coleção Particular.

Sobre cada quadro figuativo, o artista revela-nos: “Eu necessito, primeiro, de coragem para o começar e depois para o acabar. Porque frequentemente o seu discurso incomoda-me.”³¹⁵ Noutro momento da mesma entrevista, acrescenta:

Depois, do que se trata é de perceber como é que a pintura se resolve (...) como se organizam os elementos eventualmente significantes para estruturar a composição no segundo nível: o nível semântico, etc. Porque na última fase figurativa eu não me comporto como o pintor que vai gradualmente construindo o quadro, num fazer e desfazer de formas. Pelo contrário, tudo é projetado previamente. No quadro não há, praticamente, emendas. Trata-se, no essencial, de executar o que havia sido projetado...³¹⁶

A perceção da mensagem estética no trabalho de Jorge Pinheiro é um percurso por si criado, como um convite ao diálogo que nos leva a percorrer os códigos de reconhecimento da mensagem estética, pelos caminhos da semântica, para chegar ao *Lógos*. O diálogo estabelece-se como estrutura essencial do discurso e este atesta a intencionalidade, no regresso à linguagem. A imagem metafórica não pode ser interpretada literalmente como se apresenta, não é aceitável em primeira mão, até porque não há ícones puros e a semiótica é já metalinguagem, também ela definida mais por percurso do que pelo objeto.

O mecanismo da substituição na metáfora permite relacionar imagens com signos e inverter ou desviar circuitos, fazendo da conotação, um discurso aberto. A própria noção de modelo remete para o signo icónico e a palavra ícone para as imagens religiosas pintadas. Há toda uma arqueologia do conhecimento ligada à linguagem, pela palavra³¹⁷. E não nos devemos esquecer que por vezes, a palavra instaura um ruído provocando o curto-circuito.

A estrutura percetiva funciona como um modelo semântico codificado, passível de sofrer alterações pela transformação das marcas percetivas num *continuum* segundo regras de similitude. O artista ao projetar as regras de correlação em tudo semelhantes vai fazendo pequenos desvios, mantendo o espectador colado por estímulos programados. Formam-se discursos polissémicos com o quadro a projetar unidades reutilizáveis no curso de uma nova produção semiótica.

³¹⁵ FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – Jorge Pinheiro: 1961-2001. *Op. cit.*, p. 54.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 58.

³¹⁷ Cf. JOLY, Martine – *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa : Edições 70, 2008. p. 58-64.

A invenção do que ainda não foi dito ou visto sustenta-se em tudo aquilo que já foi visto ou dito e o que chega até nós perfila-se sempre num fundo de cultura organizado. São os Prolegómenos. Todo o discurso pictórico baseado na invenção é ambíguo, ambivalente e autorreflexivo. No momento em que Jorge Pinheiro nos propõe um novo código através dos símbolos icónicos apropriados, estes enquanto objetos carregam consigo toda a simbologia dos códigos precedentes dos quais emanaram e o autor sabe disso. Projeta um mecanismo de regresso para (nos) voltarmos a encontrar.

Numa leitura atenta da síntese e sumários elaborados por Jorge Pinheiro para lecionar a Cadeira de Composição para o 4º ano do curso de pintura do qual fazíamos parte no ano letivo de 1985/86 na então Faculdade de Belas-Artes (figuras 87, 88 e 89) verificamos que o último sumário da proposta de trabalho diz respeito à Composição utilizando a metáfora, a sinédoque e a alegoria e o último parágrafo da síntese confirma o sumário e estabelece um estudo da composição plástica recorrendo a tropos: metáforas, sinédoques e alegorias:

Dentro ainda do objetivo de estudarmos outras formas de veicular e/ou instaurar um discurso ou uma narrativa, analisou-se um desenho supostamente composto em função de um título descritivo e abordou-se a composição recorrendo a tropos: metáforas, sinédoques e alegorias.³¹⁸

Estamos convictos que estes sumários e síntese que advêm do Programa de Trabalho (anexo II) e que necessitaram de estudo prévio do pintor enquanto professor para lecionar a Cadeira de Composição do 4º ano de Pintura da então designada Escola de Belas-Artes de Lisboa encerram a chave para decodificar grande parte da pintura figurativa, produzida a partir de então enquanto pintor. Não nos devemos esquecer que a segunda bolsa de estudo enquanto bolseiro da Gulbenkian, em 1976, foi na área da semiótica.

Se pensarmos na obra de Jorge Pinheiro de grandes dimensões em forma de tríptico **O Banquete** (2008-2009) [Pintura] (figura 38) produzida para assinalar o centenário da República e última pintura figurativa que do autor conhecemos, toda ela se constitui como obra alegórica e metafórica que daria um estudo de caso para todas as anteriores produzidas pelo mesmo autor. A obra grandiosa que encerra uma mensagem, à semelhança da obra de Fernando Pessoa é o culminar de um ciclo figurativo e retira o título de outra grande obra de grande autor universal e encontramos nas partes

³¹⁸ Anexo I

representadas (sinédoque), a representatividade do todo, de uma nação comemorando um século de república mas com muitos séculos de existência, de um povo, de uma cultura e da História recheada de mitos.

O impulso alegórico encontrado neste tríptico como na generalidade das obras anteriores é mordaz e metafórico e as figuras representadas como já o referimos anteriormente são representativas, cada uma aparece em representação da sua classe, da sua ordem e todas juntas reúnem-se à volta da mesa em jeito de **Última Ceia** (Ícone) particularmente comprometedora, como escreveu Leonor Nazaré: “A tipificação e a sátira sociais são luxuosamente trabalhadas por Jorge Pinheiro na sua representação de uma última ceia particularmente comprometedora.”³¹⁹

Na representação do mito nacionalista de **O Banquete** (2008-2009) [Pintura] (figura 38) como em tantas outras obras desta fase, se não em todas, Jorge Pinheiro rege-se pela metodologia do Programa de Trabalho por si criado para a disciplina de Composição do 4º ano de Pintura utilizando a metáfora, sinédoque e alegoria que igualmente propôs como investigação aos seus alunos. Tal como Fernando Pessoa se constitui de vários heterónimos, também Jorge Pinheiro se desdobra não só entre fases abstratas e figurativas como revolve temáticas antológicas periodicamente.

As formas e fórmulas artísticas que utiliza têm o valor de uma linguagem universal, transcultural e constituem um reservatório que o artista procura reanimar de acordo com uma dinâmica energética, um jogo de forças psíquicas que em simultâneo permite a sobrevivência das imagens de outrora e a sua transformação. Esta mistura de sobrevivência e a sua transformação, apenas existe na atualização e compromisso do artista, questão tão bem compreendida por Aby Warburg, Erwin Panofsky e os seus seguidores no início do séc. XX.

A partir dos referenciais apropriados constroem-se com ironia e simpatia os tão desejados diferenciais. A semelhança dada pela repetição reitera os símbolos icónicos como um produto que necessita de aprendizagem. O modelo da réplica é um tipo de conteúdo e as réplicas ou simulacros que se confundem com os modelos são produzidos para significar. Tudo é posto em jogo mesmo as regras do jogo. Deslocam-se as partes, desviam-se os fragmentos apropriados, confrontam-se as semânticas da ação, experienciam-se as realidades pela repetição da imagem na memória que pela repetição torna essa imagem mais real. Estabelecem-se diálogos críticos polissémicos e geram-se

³¹⁹ NAZARÉ, Leonor – **O Devir Comum. In Res Publica: 1910 e 2010 Face a Face**. CAM-Fundação Calouste Gulbenkian (8 out. 2010 – 16 jan. 2011)

novos sentidos. Encontramos no artista recuperador de citações e de referências identitárias um gerador de sentidos onde imperam realidades ditas, escritas, vistas, contadas, estratificadas. A obra é realmente real,³²⁰ mítica. Veicula uma enorme carga simbólica, mas não existe como realidade independente. À semelhança do que acontece com o mito, a pintura figurativa de Jorge Pinheiro desta fase é uma narrativa de caráter simbólico-imagética que evolui com as condições históricas e culturais de uma determinada civilização, necessita de um ritual, de repetição por quem lhe concede tempo e espaço próprios para existir e ser compreendida.

A tendência da sua pintura vai ao encontro das suas palavras: “Porque a História tende a mitificar os factos.”³²¹ O artista define-se como alguém para quem “o autor tem um papel de responsabilidade social”³²² e é como tal que nos fala da “suposta necessidade de reagir perante a vida.”³²³ Interventivo, combativo, a sua arte joga muitas vezes um papel pedagógico,³²⁴ mas a pintura e ainda mais os inúmeros desenhos preparatórios que diz necessitar para realizar uma pintura além de exporem o artista como exímio desenhador constituem-se como um princípio de prazer, na visão psicanalista freudiana e são uma terapia do desejo como observa o crítico João Miguel Fernandes Jorge.³²⁵

Cada quadro seu encerra uma infinidade de possibilidades interpretativas, uma vez que está permanentemente a citar obras e autores intemporais a par de referências explícitas de acontecimentos do quotidiano. Como é que o autor organiza toda esta panóplia de referências? “De uma forma despidoradamente catárquica” responde Jorge Pinheiro.³²⁶ “Aí o sujeito está descaradamente à mostra e o inconsciente não tem trela.”³²⁷ “Não quer dizer que aquilo que estou a fazer, esta forma de pintar, seja a forma oficial de voltarmos a pintar. Não; é uma forma de refletir sobre a história da pintura, fazendo-a,”³²⁸ como refere em entrevista dada a Óscar Faria em 1997 (figura 93).

³²⁰ Título dado por Jorge Pinheiro à exposição realizada na Galeria Fernando Santos, em 2012.

³²¹ Carta aberta aos Estudantes da Escola Superior de Belas Artes do Porto (julho 1976).

³²² MNAC – **Jorge Pinheiro. A Liberdade de experimentar.** [Em linha] MNAC, 2020. [Consult. 07 out. 2020]. Disponível em WWW:URL:<http://www.portugalentrepatrimonios.gov.pt>.

³²³ MNAC – **Jorge Pinheiro. A Liberdade de experimentar.** *Op. cit.*

³²⁴ JORGE, João Miguel Fernandes – **A hora da mais curta sombra.** In **Jorge Pinheiro: D’après Fibonacci e as coisas lá fora.** *Op. cit.*, p. 34.

³²⁵ *Ibidem*, p. 35.

³²⁶ *Arte Ibérica* (jun-jul. 2002) nº5.

³²⁷ *Ibidem*

³²⁸ *Público* (30 jan. 1977)



Fig. 93 – PIMENTA, Paulo – **Puro existencialismo.**” Público (30 jan. 1997).

Numa época em que se assistiu a um radical questionamento do que constitui uma obra de arte e à sua redefinição como ideia e como produção como tão bem referem Maria da Graça Carmona e Costa e Suzanne Cotter no prefácio do catálogo da exposição de 2017, em Serralves e na Fundação Carmona e Costa, as autoras consideram que a produção de Jorge Pinheiro desta fase questiona ainda, o conceito de

ofício e feitura com o termo ideia a remeter para a profunda reflexão do autor sobre o ato criador.³²⁹

Da arte pedagógica de Jorge Pinheiro...³³⁰ assim intitula Delfim Sousa o artigo publicado no catálogo da exposição realizada na Casa-Museu Teixeira Lopes, em 2009.

As obras exibidas pertencem ao período em estudo, e apesar do título da exposição [**Jorge Pinheiro: Discursos sem histórias dentro...**] tentar contrariar as obras expostas, é na interpretação que o olhar e o sentido da obra se confrontam como escreveu Delfim Sousa dando a cada uma das obras expostas um olhar de sentido: olhar-solidão, olhar-diálogo, olhar-nostalgia, olhar-ironia, olhar-alerta, olhar-inquietação, olhar-interiorização, olhar-indignação. Podemos igualmente atribuir a cada obra uma Voz no Olhar. A sua pintura não é mais nem menos do que a sua Porta-Voz. Mesmo quando chama a si, chama em forma de grito.

Interpretar é muitas das vezes questionar, produzir visões múltiplas em obras ambivalentes e ambíguas. Pensarmo-nos perante os outros e perante a existência na construção da nossa História, leva-nos a assumir um papel ativo e crítico através de uma obra que contém reflexos futuros alicerçados em estímulos do nosso passado. O segredo está nos estímulos apropriados, assimilados, transformados e reificados em novos signos significantes, os ícones simbólicos carregam todo o seu e nosso património histórico e cultural para produzir no leitor/espectador novas leituras, novos sentidos interpretativos que alargam o universo da ordem, do cânone.

O olhar do artista oferece-nos discursos plenos de imagens reconhecidas, descontextualizadas, metamorfoseadas em ícones simbólicos que suscitam uma multiplicidade de sentidos. Na obra, a citação referenciada é apropriada para transferência temporal e espacial num interesse diferenciado da compreensão e mudança de paradigma expressivo, que nos revelam uma inquietação existencial e simultaneamente intervenção social e política através dos espelhos da sociedade a que nos é impossível ficar indiferentes.

As suas propostas colocadas em obra fazem-nos viajar pelo conhecido, em liberdade, num património pautado pela inatualidade das imagens, da história das imagens, da própria História que se revê ampliada, remodelada, como o referiu em carta escrita em

³²⁹ SERRALVES/FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA – **Jorge Pinheiro: D’après Fibonacci e as coisas lá fora.** *Op. cit.*, p. 21.

³³⁰ SOUSA, Delfim – Da Arte pedagógica de Jorge Pinheiro. In CASA-MUSEU TEIXEIRA LOPES – **Jorge Pinheiro: Discursos sem histórias dentro...** CASA-MUSEU TEIXEIRA LOPES (6jun-12jul 2009), p. 7.

Paris, em 1979: “E a recusa da [história] não pressupõe a recusa do [discurso]; nem da imagem, que passará a ser (trabalhada) como qualquer signo: um doador de sentidos”.³³¹ E ainda, na sequência do Programa de Trabalho da Cadeira de Composição, do 4º ano de pintura, Jorge Pinheiro atribui ao signo icónico entre outras, quatro grandes características:

- a) - Signos icónicos reproduzem algumas das condições da percepção do objeto, uma vez que selecionados por meio de códigos de reconhecimento e uma vez anotadas através de convenções gráficas; - Umberto Eco – Estrutura ausente);
- b) - a ordenação dos signos na mensagem plástica não é temporal; a sua ordenação não é linear; é espacial (ou topológica);
- c) - “o processo icónico não se funda necessariamente sobre uma analogia natural (...) entre o signo e o objeto real que se considera que ele representa (denotar). Signos e figuras são determinados (...) pelas funções que assumem aos diferentes níveis e pelas relações que mantêm com as unidades da mesma instância às quais eles são suscetíveis de serem associados.” (H. Damish – *Théorie du nuage*);
- d) - o referente de um signo icónico (mesmo sendo, como é, analógico) é sempre uma unidade cultural.³³²

É pois, com toda a sabedoria aprofundada na investigação sobre semiótica que a segunda bolsa de estudo da Fundação Gulbenkian lhe proporcionou e os estudos posteriores que efetuou, que vai elaborar O Programa de Trabalho para a Cadeira de Composição do 4º ano de Pintura de 1980/1981, na então denominada ESBAL e Cadeira por si lecionada durante vários anos, tendo sempre, por base este mesmo Programa de Trabalho, pois ele foi ainda, a proposta apresentada no ano letivo 1985/1986, ano do qual fazíamos parte. Esta área de interesse vai igualmente refletir-se na pintura por si produzida de tal modo que o mesmo chega a afirmar que a pintura figurativa tem tudo o que a abstrata contém e mais qualquer coisa e esse acrescento é tudo o que no momento de regresso à figuração lhe interessa, crendo então, ser este um regresso definitivo por sentir esgotado o filão da abstração.

³³¹ Extrato de uma carta de Jorge Pinheiro escrita, em Paris, em 10 de junho de 1979, publicada na Revista Arteopinião, nº 6, julho de 1979.

³³² PINHEIRO, Jorge – Cadeira de Composição : Programa de Trabalho : Ano lectivo 1980-1981. *Op. cit.*

As narrativas identitárias a partir das referências históricas são alegorias reinventadas pelo pintor para perpetuarem o conhecimento. O mito materializa-se pela repetição a partir da apropriação e reutilização dos símbolos icônicos encontrados em toda uma arqueologia do conhecimento. Repete-se, ritualiza-se, narra-se, mistifica-se e atribui-se sentido(s) por quem produz e por quem vê a obra. Uma das finalidades é o ato de reconhecimento que permite identificar em simultâneo a réplica ou simulacro em significante e referente de um ato referencial em que uma parte do referente entra na formação do significante e o objeto representado enquanto pura expressão é constituído da mesma matéria que o seu referente potencial.

Assim, como a personagem Charlot ícone do cinema mudo do séc. XX que só tem lugar na tela de cinema donde é originária mas, que através das suas aventuras e desventuras se inscreveu no imaginário coletivo pela comédia social em que o marginal resistente e subversivo ajustava contas com os poderosos e expunha as grandezas e misérias da condição humana; é desta mesma forma subversiva relacionando a personagem ao filme especialmente significativo **Tempos Modernos** (1936) [Filme] de Charlie Chaplin em que Charlot goza com a repetitividade do trabalho manual numa linha de montagem, fazendo dos humanos máquinas, é ainda repetindo esta mesma personagem e esta mesma ironia que a personagem é apropriada e assiste do alto do seu pedestal em **O Jogo da Macaca I** (2004) [Pintura] (figura 28A), cabisbaixa em **O Jogo da Macaca II** (2004) [Pintura] (figura 29), ou vinda dos bastidores de outra tela (nos) espreita em **O Jogo da Macaca III** (2004) [Pintura] (figura 70), nestes Tempos Modernos em que são cometidas as atrocidades no Médio Oriente perante a passividade das grandes potências capitalistas. Bem presente, permanece a tela no ateliê do pintor (figura 92) que dela não se conseguiu desfazer.

Encontramos repetitividade na figuração e na significação dos ícones que se inscreveram no nosso património cultural e também no património arqueológico de Jorge Pinheiro. Como modelos do Modelo eles são um filão na pintura figurativa e Charlot é sem dúvida uma das figuras queridas tanto na obra como na vida.

Vamos encontrar no discurso proferido por Jorge Pinheiro na Abertura Solene do ano letivo 1993/1994 na Faculdade de Belas Artes, a propósito do controverso artigo 130 do Tratado de Maastricht e da necessidade de investigação no ensino superior para não certificar cidadãos tecnicamente eficientes, mas esvaziados de imaginação criadora, a alusão à personagem de Charlot em **Tempos Modernos** (1936) [Filme] de Charlie Chaplin:

A levarmos à letra esta diretiva, não sei se não estaríamos a criar, realmente, a sociedade que Charlot ironiza nos “Tempos Modernos”, ao admitirmos que o equilibrado bem-estar de um povo adviria, apenas, do “reforço das bases científicas e tecnológicas da indústria”, menorizando o que constitui, afinal, o cimento aglutinador desse povo: a Cultura, que, por não ser apenas o património inerte que se herda, é, antes de mais, a seiva vivificadora, que necessita, por isso, de uma ação quotidianamente interventora.³³³



Fig. 94 – RODRIGUES, Reinaldo – **Global Images**. online.sapo.pt (24/12/2017).

A repetitividade dos modelos do Modelo nas telas da pintura de Jorge Pinheiro durante o período em estudo vão desde a figuração aos títulos e não são poucos os tão queridos títulos repetitivos do autor como *Realmente Real*³³⁴ ou *A Permanência do Desenho nos Desenhos do Desenho*,³³⁵ são sempre, e ainda, confrontos dos modelos com o Modelo, e também, da obra com o autor. Como o próprio reconhece na entrevista dada a Emília Ferreira:

³³³ PINHEIRO, Jorge – Abertura Solene do Ano Letivo 1993/1994. Faculdade de Belas Artes, 3 de Novembro de 1993, p.4-5.

³³⁴ Título da exposição efetuada na Galeria Fernando Santos em 2010 (18 setembro-30 de outubro).

³³⁵ Título dado por Jorge Pinheiro à conferência por si proferida na Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação- Universidade do Porto em Dezembro de 2001 e que faz parte integrante do ciclo de conferências subordinado ao título Os Desenhos do Desenho : nas Novas Perspetivas de Ensino Artístico.

Sabemos todos que o autor morre no texto: mas morre convicto de que cada texto, que “lhe sai” desse seu ofício, não é apenas coisa em si mas, mas também e talvez substancialmente, em cada leitura alheia, um potencial gerador de sentidos.³³⁶

E ainda nesta entrevista é-lhe perguntado se o criador continua a ter um papel claramente social, ao que o artista responde: “Na imensa escala de valores que a palavra tem, e aceitando-a modestamente no plano do [tu cá tu lá], sim, o autor tem um papel de responsabilidade social.”³³⁷ É com este papel assumidamente interventivo mas não único que a pintura figurativa de JP enquanto provocação retórica nos diz que é também o nosso modo de interrogar a pintura que é por sua vez interrogado.

Para darmos início à análise do discurso emanado da obra devemos começar por arrancar o simbólico do seu próprio imaginário e devolvê-lo como uma perspetiva a uma perceção cultural, já que a linguística e a psicanálise são as duas fontes principais da semiologia.

O significante da pintura é sempre percetivo (identificação-espelho). É no espectador que o segundo espelho se instala como um segundo ecrã, para dar uma sequência, uma continuidade significativa em que o simbólico instaurando-se como o novo significante se identifica a si próprio como puro ato de perceção e condição de possibilidade.³³⁸

Toda a visão consiste num duplo movimento: projetivo e introspectivo. Todo o processo simbólico é constituído através dos jogos do imaginário: projeção-introspeção, presença-ausência, são as figuras fabulosas que permitem o selo do engano. É o processo primário que nunca deixa de ser presente e que condiciona todas as possibilidades do que esconde. Constitui-se como uma cadeia de espelhos que não deixa de adicionar todas as reduplicações com o intuito de se instalar no espectador como interpretante.

O lugar do Eu enquanto espectador é uma presença-ausência, um enquadramento sensível que aspira a tornar-se real quando o real é ficcionado. Quando temos por exemplo as apropriações/citações de Charlot, retiradas do ecrã de cinema, o objeto recortado/fotografado é o ausente, a fotografia o presente, a imagem fotográfica, novamente ausência e a presença desta ausência é o significante, o *fétiche*, a metáfora do simbólico, pois estamos a falar de uma personagem criada na tela do cinema mudo a

³³⁶ MNAC – Jorge Pinheiro. *A Liberdade de experimentar*. *Op. cit.*, p.18.

³³⁷ *Ibidem*, p. 18.

³³⁸ METZ, Christian – *O significante imaginário. Psicanálise e cinema*. Lisboa : Livros Horizonte, 1980, p. 63.

preto e branco que reaparece nas telas de Jorge Pinheiro adquirindo novas cores. O espectador terá conhecido o espelho primário para fazer todo o sentido como reflexo e carência quando se encontra perante imagem semelhante a cores (pictórica).

Assim, tal como no cinema, a pintura figurativa de JP não é o lugar do fantasma, lugar puramente simbólico-imaginário, já que a ausência do objeto e os códigos desta ausência são realmente produzidos pelo interpretante como um *fétiche* que podemos amar. O espectador projeta a cena no espaço de rutura que o separa para sempre do objeto do desejo. Depois de encenar a composição pictórica com a perspetiva com ponto de fuga central nos anos 90, depois do milénio a composição perspetiva novas cenas projetivas. A figuração do representado distancia a representação, mas a recuperação do imaginário pelo simbólico aproxima a materialização. O *fétiche* tem a função de restaurar o objeto do desejo graças ao engenho da técnica da similaridade/simulação. É por esta via que o objeto volta a ser desejável e adquire valor de conhecimento no tempo da História que é sempre um tempo consumado.

Tal como para Eduardo Lourenço “A História não é outra coisa que não seja o que fazem os homens. Não há História fora do nosso próprio fazer. A História é a ficção das ficções.”³³⁹ Também a História é a suprema ficção na obra figurativa de Jorge Pinheiro do período em estudo. De igual para igual, é a época que a consome como uma tomada de consciência que tem lugar em cada um de nós que a contempla modelada pela história do tempo que modelou a história da pintura.

A História tem um sentido a alcançar. É como um mito, como um espelho onde se pode ler aquilo que foi o passado e aquilo que nos espera. Eduardo Lourenço fala da História como um mito em construção.³⁴⁰ A obra de Jorge Pinheiro imita simbolicamente, prolonga historicamente e substitui sociologicamente. O que exhibe/expõe é a História, o que reina é a História. Como? Pela transferência percetiva.

A citação/apropriação retroatua sobre o efeito psíquico que a tornou possível e recuperável, que a estabiliza, diferencia e enquadra e oferece uma contínua possibilidade de satisfação que a mantém e que consegue reproduzir as suas próprias condições de possibilidade.

Jorge Pinheiro com as suas imagens fotográficas (recortes) particularmente similares tem por objetivo desviar o antigo para formas historicamente mais recentes e

³³⁹ LOURENÇO, Eduardo – **Eduardo Lourenço: A História é a Suprema Ficção**. Entrevista de José Jorge Letria a Eduardo Lourenço. Guerra e Paz Editores S. A., 2014, p. 63.

³⁴⁰ LOURENÇO, Eduardo – **Eduardo Lourenço: A História é a Suprema Ficção**. *Op. cit.*, p. 64.

socialmente reconhecíveis, tornando-as objeto de conhecimento existencial. A presença ou ausência de um material perceptivo real está diretamente relacionada com o saber desigual de quem observa a obra pictórica, na medida em que o código é um saber social. Para o artista é como se os códigos servissem para serem subvertidos, transgredidos. O avanço significacional resultante das operações de transferência, subversão e transgressão necessita no entanto, de ter o código presente para o transformar. E a ressonância primária só é feita por quem dele tem conhecimento. Só quem o conheceu, o pode reconhecer nos trajetos associativos da existência histórica.

A obra figurativa de Jorge Pinheiro do período em estudo inscreve-se num horizonte que coincide com o efeito da retroprojeção, uma das razões por que tropeçamos a toda a hora com o processo de secundarização e as noções de metáfora e metonímia.

Metáfora e metonímia são as duas grandes figuras do simbólico, segundo Lacan.³⁴¹ Condensação e deslocamento são as duas características que constituem as figurações próprias da ordem do simbólico, tanto em linguagem, como demonstrou Jakobson³⁴² como ao nível do inconsciente segundo os termos freudianos. A metáfora produz-se pelas relações de similaridade assim como a metonímia pelas de contiguidade.

Na herança retórica jakobsoniana, metáfora e metonímia são classes de super figuras, categorias de reunião. Por um lado as figuras de similitude e por outro de contiguidade. A metonímia jakobsoniana subsume a sinédoque. Fontanier em **Les Figures du discours** (1827) [Livro] propunha mesmo reunir todos os tropos em três grandes géneros: metonímia, sinédoque e metáfora – três super-figuras. Chegados aqui, verificamos que são estas mesmas figuras as que constam do Programa de Trabalho da Cadeira de Composição do 4º ano de Pintura.

Giambattista Vico defendia em vez de três figuras de eleição de Jakobson uma tetrapartição, quatro figuras eidéticas: metonímia, sinédoque, metáfora e ironia. A ironia ou antifrasis consiste em dizer uma coisa pelo seu contrário.

A metáfora e a metonímia operam sobre similaridades ou contiguidades que se percecionam ou se experimentam entre os referentes das duas unidades comprometidas pela figura (ou entre os seus significados). A própria ilusão/alusão referencial se queremos desmontar o seu mecanismo concetual e a sua eficácia, acaba mantendo a

³⁴¹ Cit. por LYOTARD; Jean-François – **Discours, figura**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1979. p. 201.

³⁴² JAKOBSON, Roman – **Ensayos de Lingüística General**. Barcelona : Editorial Seix Barral, S. A. 1975, p. 95.

distintos níveis conceituais a contiguidade posicional do sintagma e a contiguidade semântica da metonímia.

O contínuo risco de confusão entre as noções discursivas (paradigma/sintagma) e as noções referenciais (metáfora/metonímia) depende em grande parte de um fenómeno contínuo, característico de toda a enunciação em cada código. As associações entre referentes tanto procedem por similaridade como por contiguidade.

A metáfora provém do privilégio abusivo concedido inicialmente à palavra e mais concretamente, ao nome, à denominação na teoria da significação. O sentido propriamente semântico procede do reconhecimento da frase como primeira unidade de significação. Numa primeira instância, a metáfora é um tropo, um desvio que afeta a significação da palavra, para em seguida se transformar em eco predicativo, um atributo insólito a nível do discurso.

A recuperação do discurso é um sintoma simbólico, um retorno. O problema não consiste em restaurar o espaço retórico primitivo, mas em compreender um novo modo de funcionamento dos tropos, tal como nos princípios da montagem cinematográfica que operam por similariedade e contrariedade: duas cenas /sequências podem associar-se por semelhança e aproximação ou por contraste. No desenrolar da película uma substitui a outra, ao mesmo tempo que a evoca, mas só uma das duas está presente, o objeto metaforizante já não acompanha o objeto metaforizado, exclui-o, mas ainda assim, continua a representá-lo ainda mais.

Um elemento simbólico através do mecanismo semiótico produz uma operação simbolizante que pode mudar várias vezes durante o seu transcurso, apesar de se manter semelhante. É o jogo da montagem no cinema (composição na pintura) que instaura a metáfora, que põe em evidência a repetição, a alternância, os elos encadeados da representação que já se apresentam como elementos representativos. As metáforas metonimizam-se e tanto podem ser um predomínio de umas sobre as outras como uma redução. A operação sintagmática da montagem/composição é o agente indispensável do jogo metafórico. Como resultado temos uma hipervalorização da superfície (tela- espaço da ação) e da cena (composição-narração).

Cada citação apropriada, em separado, é uma metáfora-paradigma, já que o metaforizante exclui provisoriamente o metaforizado dentro do significante. É pelo jogo compositivo dos vários elementos figurativos citados e pelos desvios operados na superfície (tela) que o tema (título) ganha corpo e a conexão textual-visual (metafórica)

se materializa em resultado de uma ação (composição), do jogo compositivo sintagmático. A ação é um movimento ideal, textual e metalinguístico.

Jakobson menciona o princípio sinédótico do primeiro plano.³⁴³ É próprio do cinema transformar o objeto em signo, a película mobiliza fragmentos do mundo. No entanto, converte-os em elementos do discurso através da montagem como Jorge Pinheiro através da composição. Se a montagem cinematográfica assenta nos dois grandes princípios operativos associativos da metáfora e da metonímia, a sinédoque aparece quando se quer dar um sentido por cima da representação e através dela. Graças ao jogo da montagem cinematográfica e da composição pictórica, um elemento figurativo converte-se até certo ponto no símbolo de um outro (metonímia) ou de um conjunto mais amplo (sinédoque) e tais elementos pertencem todos ao horizonte referencial (histórico) do social.

Ao analisarmos um pouco mais a obra de Jorge Pinheiro **Stabat Mater** [Pintura] de 2006 (figura 35 e 95A) vamos encontrar grande parte da ancoragem compositiva e referencial apropriada de uma das cenas mais famosas da história do cinema mudo de **O Couraçado Potemkin** (1925) [Filme] de Eisenstein (figuras 35B e 95B); o massacre nas escadarias de Odessa [IV Ato] e a imagem do grito silencioso da enfermeira.

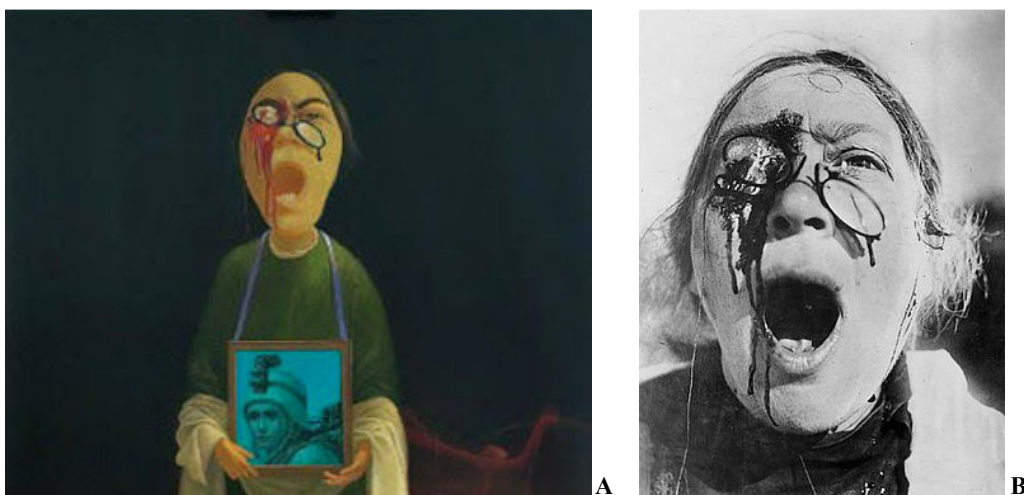


Fig. 95 A – PINHEIRO, Jorge – **Stabat Mater**. (2006) Pintura : óleo s/ tela, 162 x 130 cm. Coleção Galeria Palmira Suso (pormenor); **B** – EISENSTEIN, Serguei – **O Couraçado Potemkin**. Filme : Fotograma, 1925.

O momento do grito de terror da enfermeira é dado por um grande plano em *plongée* (artifício de montagem eisensteiniano que remete a Rodchenko e aos construtivistas) e

³⁴³ METZ, Christian - **O Significante Imaginário. Psicanálise e cinema**. *Op. cit.*, p.177.

este é também, o momento de conhecimento que antecede a morte da personagem, ao tomar consciência de que uma criança vai morrer nas escadarias.

O grito do recorte de Pinheiro é como o grito das pinturas de Bacon: “pintar o grito ao invés do horror”³⁴⁴ pois, o grito é a captura ou a retenção de uma força invisível. A boca aberta contém o grito em potência. A sua função é tornar visível o invisível.

A força invisível do acoplamento torna visível o tempo anacrônico através da reunião/separação da citação. Geram-se lugares de entrelaçamento e ressonância. Convocadas as fotografias ou melhor, as citações fotográficas (imagens) como pretensos testemunhos do real, Jorge Pinheiro acumula-os numa nova realidade que tem lugar na superfície pictórica. As imagens fotográficas valem por, por serem consideradas marcas visíveis do real, testemunhos que às mãos do pintor tornam-se servis, utilizadas, reutilizadas e manipuladas pela cor para arrancar a Imagem visual e dar-lhe possibilidades de a trazer de volta à Figura. O pintor extrai vistas prováveis da Figura.

À citação de Eisenstein, Jorge Pinheiro acrescenta uma outra, retirada do fotojornalismo recente, a de um possível jovem soldado morto em outro conflito, agora no Médio Oriente, também esta citação vem de mais um massacre, também ele recheado de terror, a guerra no Iraque.



Fig. 96 – KAZEMI, Kaveh – **Martyr's Mother**. Getty Images.

Não nos devemos esquecer que esta obra data de 2006, e Pinheiro justapõe as duas citações de modo que a figura em *plongée*, cuja cabeça evoca o grito da enfermeira do filme de Eisenstein, **O Couraçado Potemkin** (1925) [Filme] carrega nas mãos a foto do

³⁴⁴ DELEUZE, Gilles – **Francis Bacon : Logique de la sensation**. Paris : Editions de la différence, 1981, p. 32.

filho (soldado americano morto reconhecível pelo capacete M1), à semelhança da tradição de outras culturas nas cerimónias fúnebres dos seus entes queridos (figura 96).

Reúne (combina) dois recortes de origens diversas de tempos contrapostos passado e presente e compõe uma figura com os vários momentos temporais, espaciais e conceituais diferentes. O retrato do soldado americano por muito que o procurássemos e com a quase certeza de que a foto original existe, muito provavelmente a preto e branco à semelhança da maioria das restantes e retirada do fotojornalismo, por muito que a procurássemos não a conseguimos encontrar.

Mas a Figura que se procura, é já em si uma representação, uma recriação da figuração ou não fosse a ideia que temos da guerra, também ela já uma representação. O semelhante sob a capa do idêntico, o simulacro é no ato de pintar de Jorge Pinheiro muitas vezes, o inverter o cromatismo das imagens a preto e branco, acrescentando-lhes a cor e por esta camada velada torná-las menos semelhantes, mas reconhecíveis. As figuras continuam a apresentar traços visíveis de identidade familiar no novo código pictórico (código simbólico).

O código é forçosamente cerebral, uma imagem do pensamento, em que o código pode residir numa simples codificação do figurativo. A nova figuração deve sair da Figuração, mas sair significa ir além de, expandir-se, ao invés de se reduzir e afundar nas variações. Pode revestir-se de camadas veladas para se localizarem agora, os traços de visibilidade na pintura. Procura-se, ainda assim, situar a Figura, dar-lhe voz.

Também Eisenstein considerava que quanto mais conflitantes fossem as imagens justapostas mais deixavam o público em estado de choque e despertava as emoções internas. Essa é a essência artística da imagem: “produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral³⁴⁵.”

Em cinema, a montagem é a arte de exprimir ou dar significado através da relação de dois planos justapostos, de tal forma que esta justaposição dê origem à ideia ou exprima algo que não existia em nenhum dos dois planos separadamente. O conjunto é superior à soma das partes.³⁴⁶

À semelhança da montagem fílmica, Jorge Pinheiro reúne vários símbolos num só, e reunidos criam novos significados. A combinação não pode ser considerada como uma soma deles, mas sim como o seu produto, isto é, um valor de outra dimensão, de outro

³⁴⁵ DELEUZE, Gilles – **A Imagem-Tempo: Cinema 2**. Trad. Sousa Dias, Documenta, 2020, p. 245.

³⁴⁶ [s. a.] – **Serguei Eisenstein : Reflexões de um cineasta**. trad. de José Fonseca e Costa, Book Builders, 2020, p. 126.

grau. Cada um deles separadamente corresponde já a um objeto representativo e como tal simbólico. A sua combinação corresponde a conceitos.

A combinação dos recortes representados que são já representativos é um processo técnico que consegue uma representação/montagem ideológica ou intelectual a fim de comunicar um conteúdo ideológico ao espectador. Os fragmentos uma vez reunidos com os grandes planos das figuras e o enquadramento em *plongée* combinam-se inevitavelmente, em novos conceitos, novas qualidades, que nascem justamente da justaposição.

A forma não é separável de uma transformação, de uma transfiguração que na maior parte dos casos, parte do preto e branco fotográfico e ganha cor, pela mão do pintor adquirindo uma tonalidade nova, a pictórica. É um novo elemento ótico, o elemento de visibilidade pictórica. A moldagem da citação pela cor, retirando as citações do lugar de sombra (preto e branco) para lugar de visibilidade não é conseguida por retirar a imagem de um molde interior, mas sim de um molde temporal, agora ligado à cor; como uma reconstituição de facto na visão. Surge um novo facto, feito de cor. Pela cor, o acidente cromático abre fendas na representação e na representatividade pictórica.

A montagem ideológica dá da realidade uma visão reconstruída intelectualmente. É preciso não somente olhar, mas examinar, refletir, não somente ver, mas conceber, não somente tomar conhecimento, mas compreender. A montagem pode assim, criar ou evidenciar relações puramente intelectuais, concetuais de valor simbólico.

Em relação à obra de Jorge Pinheiro **Stabat Mater** (2006) [Pintura] (figura 35 e 93A) e a referência à cena de **O Couraçado Potemkin** (1925) [Filme] de Eisenstein toda a operação figural percecionada a partir da superfície quadro corresponde a trajetos mentais suscetíveis de se abrirem na passagem do criador ao espectador (interpretante). Cada figura não é senão recurso e, não necessariamente único. A composição final nada nos diz acerca da sua natureza orgânica nem dos itinerários que nela confluíram. Por detrás da metonímia e da metáfora estão os problemas da condensação e deslocamento. Na distância temporal que os separa e nas aproximações técnicas que os unem há algo que é um excesso, excesso de representação, de representatividade, emblemático.

Ao contemplarmos a obra estamos perante uma narrativa enquanto discurso ou perante uma narrativa enquanto história? Os efeitos técnicos e teóricos pretendidos não se esgotam em nenhuma das duas partes. Para se produzir, o efeito múltiplo sucessivo tem de aparecer por excesso. Mais do que uma redundância, mais do que uma

excrecência de sentido, é uma sucessão em vaivém, sempre recuperável pela referência concetual delimitada de determinada ordem ou categoria.

A introdução da cor nas imagens apropriadas a preto e branco é a variável que é detetada na deformação da Figura, uma das relações fortes e constantes de toda a nova figuração de Jorge Pinheiro do período em estudo, uma das relações diferenciais de que depende todo o resto representado, quando o recorte apropriado é a fotografia. O abandono da cor original (não cor) destaca na figuração, um sentido particular da visão. A pintura chama a si. A passagem do preto e branco ao cromatismo (pintura) faz-se pelo tempo que passa. Há uma instauração temporal, aproximada pela cor num contraste entre o tempo monocromático das imagens e a pintura.

A cor assume-se como elemento de presença disposta na superfície da tela. É uma força sobreposta e dominante, a impor o seu caráter pictórico, e, que nos indica o exercício de uma força sobre outra força, a da imagem familiar reconhecida. Os elementos figurativos apropriados convergem na cor, no sentido da cor. A cor constitui-se como agente de transformação e de metamorfose. É mais um traço de visibilidade sobreposto. A cor enquanto vivência intuitiva aparece a uma nova luz, uma nova forma de visão que torna visível algo mais pela cor.

A citação é como um emblema personificado, vale por, sugere o seu papel representativo, por similitude mas, pode ser manipulado pelo jogo compositivo na superfície do quadro e deste jogo resulta o seu sentido equivalente ou contrário, mas ainda assim, estimulante e dominador como concluiu Gérard Genette.³⁴⁷

A noção de simbólico não se encontra somente ligada como fator comum com o metafórico e a metonímia, estende-se também ao referente paradigmático e sintagmático. É uma operação de sentido, um jogo ótico que envolve um significante e um impulso semântico. Recordamos que a etimologia grega da palavra Símbolo (*Símbolon*) procede de uma metonímia ou de uma sinédoque e designava qualquer objeto cortado em dois para que posteriormente servisse de marca de reconhecimento.

A técnica de *plongée* e *contra-plongée* no trabalho de Eisenstein veio mostrar-nos como a montagem pode construir uma nova realidade que dialoga com o público convidando-o a fazer parte dessa realidade. **O Couraçado Potemkin** (1925) [Filme] é ainda hoje, considerado a obra-prima do cinema soviético. Eisenstein inventou técnicas

³⁴⁷ Cf. GENETTE, Gérard – **Palimpsestos. A literatura de segunda mão**. [em linha] Edições Viva Voz, 2010. [Consult. 30 abr. 2022]. Disponível em WWW: <URL:https://pt.scrib.com/document238363782/170706514-Palimpsestos-Gerard-Genette-Ver-Brasileira-VIVA-VOZ.pdf> p.128.

radicais de edição, gravando imagens separadas e combinando-as justapostas em sequências dinâmicas para instaurar cenas que geram novos significados. A colisão de imagens servia para manipular as emoções do público e criar metáforas.

O Couraçado Potemkin (1925) [Filme] é baseado na história real de um motim que ocorreu em 1905 quando a tripulação do couraçado soviético chamado Potemkin se rebelou contra os oficiais de bordo. Tem sido considerado um dos filmes de propaganda mais influentes de todos os tempos e também um dos melhores que já se realizaram. A cena mais célebre é o massacre nos degraus da escadaria de Odessa, uma sequência que se tornaria das mais famosas da história do cinema. A sequência é construída a partir de cenas separadas e depois combinadas (justapostas) de forma extremamente dinâmica e rítmica.

Com as fotomontagens dos construtivistas, em especial de Rodchenko que foi colaborador de Eisenstein, o cinema soviético inicial concentrou-se na criação de uma técnica artística de montagem apresentando ao público coisas comuns de um modo pouco familiar ou estranho como os planos *plongée* e *contra-plongée*, com o intuito de melhorar a percepção do que é familiar.

A cena da escadaria de Odessa e, em particular, o grande plano em *plongée* da face carregada de sofrimento da enfermeira, inspirou incontáveis cenas de filmes nas décadas seguintes e é um bom exemplo da montagem eisensteiniana que ressignifica a dramaticidade e a carga emocional de acontecimentos políticos e sociais.

Para o pintor Francis Bacon esta imagem tornou-se um catalisador da produção artística e uma obsessão compulsiva durante décadas. O grito do recorte de Pinheiro em **Stabat Mater** (2006) [Pintura] (figura 95A) é equivalente ao grito das pinturas de Bacon, “pintar o grito ao invés do horror”³⁴⁸ Tal como nas pinturas de Bacon, mesmo quando são representadas duas figuras, elas formam uma só Figura. Os elementos figurativos e não figurativos tornam possível um encaminhamento de exploração da figura instaurando-lhe um lugar. O Lugar em si mesma, o que tem lugar é a Figura, não figurativa, não ilustrativa nem narrativa, ou todas reunidas para conjurar o figurativo.

O quadro na sua realidade, a heterogeneidade, marca uma diferença de natureza, como um salto; essa marca acontece na tela e evolui para além dela.

As obras de Francis Bacon **Head VI** (1949) [Pintura] (figura 97A) e **Study for the Nurse in the Film “ Battleship Potemkin”** (1957) [Pintura] (figura 97B) foram

³⁴⁸ DELEUZE, Gilles – **Francis Bacon : Logique de la sensation**. *Op. cit.*, p. 2.

compostas com referência à cena do grito silencioso da enfermeira no filme de Eisenstein. **Head VI** (1949) [Pintura] foi a última de seis painéis intitulada **1949 Head series** [Pintura]. O quadro é composto fundamentalmente pela justaposição de duas citações e mostra-nos um busto modelado *d'après* **Retrato de Inocêncio X** (c. 1650) [Pintura] de Vélasquez e que o inspirou para as séries de **Screaming Popes** [Pintura]. A mistura de reverência e subversão da composição pictórica presta tributo aos dois grandes mestres Vélasquez e Eisenstein e em simultâneo desconstrói e reconstrói a pintura do primeiro e o filme do segundo. Os recortes apropriados também se revestem de homenagem aos considerados e reconhecidos mestres da pintura e cinema.

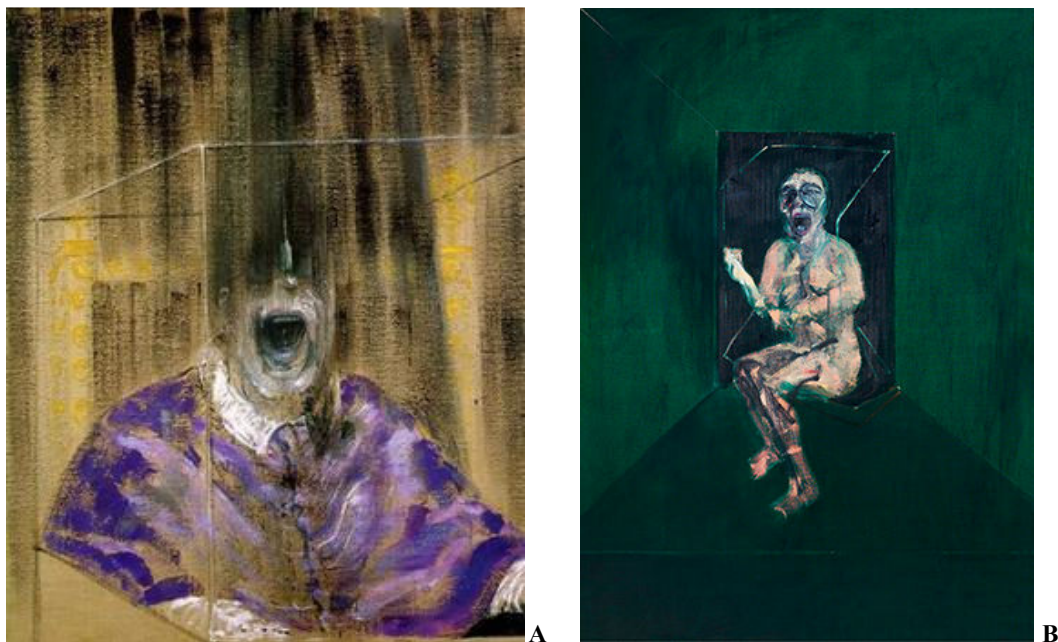


Fig. 97 A – BACON, Francis – **Head VI**. (1949) Pintura : óleo s/ tela, 93,2 x 76,5 cm (36,7 x 30,1 in). Arts Council Collection, Hayward Gallery, London. **B** – BACON, Francis – **Study for the Nurse in the Film Battleship Potemkin**. (1957) Pintura : óleo s/ tela, 198 x 142 cm, KDS Photo, Frankfurt Städel Museum.

À semelhança da montagem cinematográfica, a imagem pictórica resultante da massa plástica tanto em Bacon como em Pinheiro é uma matéria sinalética carregada de traços de expressão visuais reconhecíveis, operando por figuras, metonímias, sinédoques, metáforas, inversões, atrações: “A figura confere à imagem uma carga afetiva e familiar que vem intensificar o choque sensorial. Os dois momentos confundem-se e entrelaçam-se na nossa memória.”³⁴⁹ Esses atos de pensamento na imagem prolongam-se numa

³⁴⁹ DELEUZE, Gilles – **A Imagem-Tempo: Cinema 2**. *Op. cit.*, p.257.

dupla direção, na relação das imagens com um todo pensado e com figuras do pensamento, estabelecendo uma aproximação clara à visão benjaminiana da memória:

A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória (*Gedächtnis*) não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido (*das Erlebte*), (...) Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como o homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria (*Sachverhalt*) – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. (...) Falo das imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior – como torsos na galeria do colecionador. E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado.³⁵⁰

Bacon descreve a cena do filme (o grito da enfermeira) como uma das maiores influências na sua obra plástica. A referência à obra do grande cineasta russo, Eisenstein levou o artista a ter uma cópia do filme e a imagem da cena nas escadarias de Odessa sempre presente no seu estúdio.

Ao trabalhar com a noção de efeitos metafóricos no âmbito da imagem citada, nas associações de elementos de visibilidade, possibilita-se pensar a constituição da imagem como discurso, como efeito de sentidos entre interlocutores. Estão em jogo duas posições discursivas conflituosas, uma que denuncia o acontecimento e outra que faz do acontecimento homenagem e autorreferência. A imagem da memória constitui-se como intervenção, revolucionária.

Também Eisenstein na fusão da montagem cinematográfica não justapõe as imagens apenas como recurso técnico de sobreimpressão mas como fusão afetiva. Duas imagens distintas podem ter as mesmas harmónicas e constituir assim a metáfora.³⁵¹

Em **Stabat Mater** (2006) [Pintura] de Jorge Pinheiro (figura 35) o primeiro plano assume-se como principal, o enquadramento da cabeça em *plongée* é a proximidade absoluta e ocupa apenas uma parte do quadro. Trata-se ainda assim, de um destroço, figurativo, fotográfico, mas também, de um traço de visibilidade, apesar de coberto pelo

³⁵⁰ BENJAMIN, Walter – **Imagens do pensamento**. Lisboa : Assírio e Alvim, 2004, pp. 219-220.

³⁵¹ DELEUZE, Gilles – **A Imagem-Tempo: Cinema 2**. *Op. cit.*, p.252.

cromatismo. Em segundo plano encontra-se o destroço de uma bicicleta. O fundo é anulado, uma sombra sem possibilidades.

Cabe-nos aqui referir que Bacon considerava que a fotografia não era uma figuração do que vemos, ela é muito mais o que o homem moderno vê. Não é simplesmente perigosa por ser figurativa, mas porque pretende reinar sobre a visão, ou seja, sobre a pintura.³⁵² Em Jorge Pinheiro o cromatismo da pintura reveste os fragmentos fotográficos como uma película ou velatura. É uma sobreposição, dando primazia à cor, à pintura.

O elemento central da tela de Pinheiro (cabeça) toma corpo na estrutura compositiva, um corpo que se vai reduzindo, efeito ótico, mais do que perspectivado e que recebe em si mesmo um segundo grito (dado pela fotografia que as mãos seguram). Agora é no corpo que algo se passa. O corpo faz um esforço em si mesmo, intenso, imóvel, que expande pela cabeça. Aspira reunir-se ao ícone, tornar-se Imagem. O destroço da bicicleta, em segundo plano, funciona já como sombra, tudo o resto se escapa no vazio. A Figura encontra-se no ponto de fuga de outras perspetivas. É o ponto de vista, o comentário.

O rosto da figura icónica (testemunho fotográfico do grito) não nos é dado pela cabeça porque esta encontra-se desfigurada, efeito do enquadramento *plongée* e do grito que a desfigura. O corpo reduzido, enquanto elemento figurativo, também ele, afetado pelo enquadramento, apresenta-nos parte da Figura (sinédoque). Cabeça, corpo, retrato e destroço de bicicleta, este último que se constitui apenas como mais um reforço do destroço, são traços visíveis da Figura acoplada. Uma presença que pressupõe a ausência trespassada pelo título de **Stabat Mater** [Hino Mariano]. É como a célebre frase de Klee: “Na arte mais importante do que ver é tornar visível.”³⁵³ Esta passagem é o grande momento do ato de pintar, pois a pintura assume-se como lugar de descoberta; descobrir no fundo de si mesma, o discurso pictórico e as forças exteriores que a atravessam. Ou seja, as marcas da textualidade da imagem. Entender cada traço da textualidade não verbal como facto discursivo, como lugar de textualização do político e ideológico, como tão bem o concebeu Foucault:

Por mais que o discurso seja bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente a sua ligação com o desejo e o poder. (...) A história não deixa de nos ensinar – o

³⁵² DELEUZE, Gilles – Francis Bacon : **Logique de la sensation**. *Op. cit.*, p. 12.

³⁵³ KLEE, Paul – **Diários**. Trad. João Azenha Jr. São Paulo : Martins Fontes, 1990, p. 452.

discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.³⁵⁴

Ainda, em relação à pintura de Bacon, e aos traços de visibilidade, devemos assinalar o facto do pintor enquanto autor ser um dos artistas que mais falou do seu trabalho, muito mais do que a grande maioria dos artistas do séc. XX, nomeadamente no que respeita ao seu processo de pintura, contribuindo assim para dar visibilidade ao seu estatuto enquanto artista, autor e produtor.

Na obra figurativa de Jorge Pinheiro, o que se modifica ou o que se encontra mutilado pelo processo produtivo consiste num conjunto de afetos e representações deslocados e condensados e não está obrigado a substituições, uma vez que o foi desde sempre. Estes restos na sua obra não aparecem como tardios ou laterais, mas constituem-se itinerários imanes. Não podemos considerá-los deformações, mas sim formações que de algum modo desde sempre estiveram mais ou menos presentes, tanto na obra figurativa como na abstrata. Muitas das telas abstratas são subrepticiamente trespassadas pelos títulos que as acompanham e que se constituem como elemento figural alegórico.

Não encontramos na obra de Jorge Pinheiro um processo de primarização nem secundarização, mas sim um processo de primazia. Uma dinâmica reativadora.

A infidelidade aos modelos do Modelo como produção sintomal é uma aposta do jogo que culmina por expor os segundos em confronto com os primeiros, mas, em que ambos são visíveis, um sobredeterminando o outro. Os enigmas representados são representativos de um conjunto de métodos, figuras, estilos, imagens, ideias, recordações e afetos. Cada fragmento citado, combina à sua maneira, grandes matrizes produtivas (metametonímias). O trabalho do artista consiste em destacar o que o fragmento terminal transporta de cada uma das matrizes produtivas (metáfora + metonímia).

Não há ícones primários e secundários, o que há é secundarizações e toda a interpretação é também uma reconstrução de lentes que projetam a imagem refratária. O discurso pictórico resultante sai reforçado. E o autor individualizado na moderna cultura

³⁵⁴ FOUCAULT, Michel – **A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970.** Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo : Edições Loyola, 1996. p. 6.

ocidental é portador de uma biografia onde se cruzam os fios da vida e os fios da obra.³⁵⁵

Ao prazer de contemplar a obra de arte, junta-se o prazer de ler e ver o modo como o artista narrador dá a ver a sua própria leitura da obra que produz. É um jogo de espelhos, um lugar geométrico de rigor e composição jogando na vertigem constante de uma História em expansão, cujo limite não se esgota na reversão dos elementos interligados. Pressupõe sempre uma reflexão em aberto e um produto a produzir-se.

A obra de Jorge Pinheiro com a nova figuração manifesta a instauração de um conjunto de discursos saídos do interior de uma sociedade e de uma cultura. As imagens apropriadas são também uma forma de propriedade, num tempo pautado pelos direitos de autor. Foi nesse tempo que surgiu em Jorge Pinheiro a possibilidade de transgressão, própria do ato de pintar, a reconstrução em segunda mão. Mas este retorno que faz parte do próprio discurso não pode ser visto como mero suplemento histórico, um acrescento. É antes de mais, um trabalho efetivo e necessário de transformação do discurso que caracteriza o autor como renovador do campo epistemológico.

A velha familiaridade das imagens apropriadas é objeto de retorno no presente porque Jorge Pinheiro nelas sente um recomeço – os traços de visibilidade. A fábula, no verdadeiro sentido da palavra, é o que merece ser dito. Durante muito tempo, na sociedade ocidental, a vida de todos os dias só pode ter acesso ao discurso quando atravessada e transfigurada pelo fabuloso. A efabulação pictórica, efetuada com mentiras imperiosas de apropriação, revela-nos vários jogos de poder e as relações estabelecidas com ele, afinal um dos traços fundamentais da nossa sociedade, tanto na arte como na vida.

Se nos focarmos no resumo do Programa de Trabalho da Cadeira de Composição (figuras 87, 88 e 89), na primeira página onde constam as aulas a lecionar e parágrafo final da página três e no Programa em si, sobretudo na página 11, vemos a interpretação/ construção da Composição pictórica dada por Jorge Pinheiro, à semelhança da visão saussuriana com o eixo paradigmático a corresponder à verticalidade de sentido (condensação/metáfora) e o eixo sintagmático à horizontalidade de sentido (deslocamento/metonímia) (figura 98).

Quando nos referimos à implementação de um sentido nos signos icónicos, devido à ambiguidade que carregam, apesar de a tendência ir no sentido da junção metáfora –

³⁵⁵ FOUCAULT, Michel – **O que é um autor?** Lisboa : Vega, 2018, p. 22.

eixo paradigmático e metonímia – eixo sintagmático, o que pode ser a causa da aproximação, nomeadamente, os movimentos da similariedade e da contiguidade pode igualmente, produzir uma contaminação dos eixos.

- 11 -

2.1 - Noção de eixo sintagmático e de eixo paradigmático

a) - dissemos que no título "Maria lê o jornal à varanda", tínhamos três sintagmas, ou unidades de sentido:

[(Maria) (lê o jornal) (à varanda)]

b) - no interior de um sintagma podemos distinguir sintagmas menores:

$$\dots \left\{ \begin{array}{c} \text{Maria} \\ \textcircled{1} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} \text{lê} \\ \textcircled{2} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} \text{o jornal} \\ \textcircled{3} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c} \text{à varanda} \\ \textcircled{4} \end{array} \right\} \rightarrow \text{eixo sintagmático}$$

ficaríamos assim com quatro sintagmas:

Maria - ①
 lê - ②
 o jornal - ③
 à varanda - ④

c) - mas podemos substituir "Maria" por "rapariga", ou "varanda" por "balcão", por exemplo. Teríamos assim:

①	②	③	④	→	E. ~~SINTAGMÁTICO~~ ^{SINTAGMÁTICO}
Maria	lê	o jornal	à varanda		
Rapariga	olha	o livro	à janela		
Moça	vê	a revista	à mesa		
Menina	mira	a ementa	ao balcão		
Etc.	etc.	etc.	etc.		

E. ~~SINTAGMÁTICO~~ ^{PARADIGMÁTICO}

d) - Verificamos que, no nosso desenho, a ambiguidade dos signos icónicos nos permitem ler qualquer uma destas hipóteses:

Exs.:
 Maria vê a revista ao balcão
 Menina olha o jornal à janela
 Moça lê o livro à varanda

Fig. 98 – PINHEIRO, Jorge – Reprodução do Programa de trabalho (página 11) da Cadeira de Composição, do 4º ano do curso de Pintura, ano letivo 1980-1981 na então designada Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

As imagens podem expressar um nexos associativo entre dois elementos mediante a mesma disposição e eventualmente, a mistura ou a deformação dos significantes correspondentes. É o que sucede com a transformação imediata de uma imagem em outra, como alusão a algum nexos visual entre os referentes. Na fusão do encadeamento, cada uma das imagens já se encontra contaminada pela outra. A interseção atua entre rasgos do significado retirados do referente real. Daqui resulta que metáfora-metonímia, primário-secundário, paradigma-sintagma, condensação-deslocamento estão todos interligados, o mesmo é dizer contaminados.

O horizonte dos eixos paradigmático e sintagmático desvanece-se por detrás da metáfora-metonímia. O movimento que é causa da sua aproximação é em simultâneo de separação.

Quando passamos do discurso textual ao discurso plástico, origina-se a relação de forças ou de importância entre a dimensão discursiva (paradigma/sintagma) e a dimensão referencial (metáfora-metonímia), relação que se modifica sensivelmente a favor da segunda, ainda que esta seja concebida em termos simbólicos, sobretudo quando o referente já está esboçado pelo discurso textual (título) que informa (contamina) o conjunto de ecos do restante discurso.

No campo da semiologia clássica tornou-se frequente que símbolo recebesse definições mais restritivas, em particular com a ideia de um nexos significacional motivado (por oposição a signo na tradição saussuriana) ou pelo contrário, arbitrário em C. S. Peirce, por oposição a ícone e índice.

Também encontramos já em Freud a noção de que as associações de ideias se estabelecem segundo dois princípios fundamentais, por contacto direto (metonímia) e contacto com o sentido figurado através da similitude (metáfora). Também devemos ter em conta, o facto de quando um destes princípios é criado há sempre a possibilidade de colocar o outro em movimento: metáfora com fundamento metonímico. O discurso que emana da obra mais não é do que um jogo, de escrita ou de leitura ou de trocas e o que está em jogo são sempre os signos. O discurso só se anula na sua realidade, quando se inscreve na ordem do significante.³⁵⁶

A metáfora não consiste em fabricar nem em salientar proximidades existenciais nem narrativas mas em fazer com que vizinhanças atuem dentro do discurso e em extrair do

³⁵⁶ FOUCAULT, Michel – **A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970.** *Op. cit.*, p. 49.

discurso toda a vizinhança que possa vir de fora. É a instauração de uma espécie de discurso ideal, em que a figuração é a única realidade ou pelo menos, a principal.

Na obra de Eisenstein, o discurso ideológico tecido pelo encadeamento das imagens-signo (o insólito impacto das imagens) constituía uma espécie de segunda intriga sobreposta à narração propriamente diegética.

A montagem fílmica caracteriza-se por ser sobretudo metonímica. Esta seleciona uma contiguidade entre outras possíveis, igualmente referenciais. No entanto, com a força do ato metonímico há uma propensão a julgar esta contiguidade mais contínua que as outras, mais notável ou mais importante na mesma realidade. Há casos em que a condensação e o desdobramento intervêm diretamente no significante e afetam-no na sua materialidade.

A palavra com o seu subreptício privilégio de prevalência contribui em muito para obscurecer e velar o parentesco entre processo metafórico e condensação e processo metonímico e deslocamento. A condensação e o deslocamento, pela sua natureza de transferência psíquica de múltiplas manifestações geram movimentos que excedem o marco da unidade-palavra, até quando esse marco encerra resultados mais aparentes.³⁵⁷

O privilégio da palavra não impede que percecionemos os deslocamentos por trás das metonímias ou as condensações por trás das metáforas.

A citação enquanto elemento condensado (manifesto) e sobredeterminado surge das várias representações latentes. Quando se baralham várias cadeias significantes, o ponto nodal em que se cruzam tem mais probabilidades para operar, para impulsionar. A polissemia da palavra tem como característica a exclusão de sinónimos perfeitos. Cada um dos sinónimos vai-se afastando do outro por atração de sentidos. A conotação, ou seja, o matiz afetivo de uma palavra nunca é um absoluto. O mesmo se aplica à imagem.

Para Freud, a palavra é o ponto nodal de numerosas representações, predestinado aos sentidos múltiplos.³⁵⁸ A figura representada na tela à semelhança de cada palavra da língua constitui uma encruzilhada de diversas condensações antigas, agora já conectadas e extintas mas que são capazes de reavivar-se por obra do mais significante dos nossos sonhos. Aparece como um depósito secundarizado, é o momento do código situado constantemente entre duas atrações primárias, a que precedeu na história e essa outra (a

³⁵⁷ LACAN, Jacques – *Écrits*. New York – London : W. W. Norton & Company, 2006. p. 506.

³⁵⁸ FREUD, Sigmund – *L'interprétation des rêves*. Paris : Éditions Bréal, 2020. p. 293.

mesma em estado ressurgente) que pode repeti-lo a cada instante em sonhos, em arte, proporcionando novas vibrações.

A condensação é o que instaura ao redor de um ponto nodal, várias cadeias associativas que são distintas, várias linhas de força, mas também, vários trajetos simbólicos. O processo da condensação é uma espécie de figura e de movimento, figura no seu resultado final, sem nunca se deixar alcançar e movimento sempre no seu processo produtivo que se destaca através de campos semiológicos de grande variedade, cujo resultado é uma matriz de confluências semânticas. Fenômeno energético por adição que também é curto-circuito.

Uma das maiores diferenças entre a ordem do significante e a ordem do significado depende da natureza concreta e perceptiva do primeiro, oposta à evanescente imaterialidade do segundo. O significante é manifesto, o significado não manifesto, meramente psíquico, a sua dimensão fundamental é a ausência.

Em termos freudianos, o pensamento funciona como satisfação alucinatória do desejo, o pensamento não é mais do que um caminho desviado, não é mais do que um substituto do desejo alucinatório.”³⁵⁹ Na visão psicanalista, o par rememoração e reprodução apresenta sempre traços novos, revive-se o presente sem experimentar a reprodução, mas sim como modificação biográfica e afetiva provocada pelo processo transferencial da análise do material que gera o novo material.³⁶⁰

O discurso que emana da obra figurativa de Jorge Pinheiro, não é mais do que a sua própria e infinita restauração. O que perdura é um movimento de sobreimpressões e translações no seu princípio metáfora-metonímico. Encontramos assim, o discurso como referente e o sentido como trânsito, como encontro.

Na entrevista dada a Miguel Nabinho³⁶¹ em janeiro de 2022, Jorge Pinheiro reitera que vai ao alçapão da memória buscar a inspiração para a produção artística, mas que não é insensível ao mundo lá fora. Mais uma vez repete que o que o inspira é o mundo lá fora a dar murros na porta, como disse José Régio. E de tempos a tempos sente necessidade de fazer pintura figurativa. Contudo, nunca em simultâneo com a pintura abstrata. E sempre que lhe perguntam se consegue estabelecer ligações entre a arte abstrata e a figurativa, vem-lhe sempre à memória o Picasso quer o Picasso do cubismo quer o Picasso da fase rosa, é o mesmo homem que reflete sobre a pintura e sobre a

³⁵⁹ FREUD, Sigmund – *L'interprétation des rêves*. *Op. cit.*, p. 293.

³⁶⁰ FREUD, S. – *Para Além do Princípio do Prazer*. *Op. cit.*, p.17.

³⁶¹ Entrevista de Jorge Pinheiro ao galerista Miguel Nabinho aquando da exposição Introspectivamente, em 2022. [Consult. em 10 abr. 2022] Disponível em WWW:<URL: <https://youtu.be/6NRM27LwLlc>>.

sociedade. O homem, o artista e o cidadão coexistem e usam a pintura como forma de expressão e reflexão sobre o mundo.



Fig. 99 – PINHEIRO, Jorge – **S/Título**. (2008) Pintura : óleo s/ tela. 91 x 73 cm. Árvore – Cooperativa de Atividades Artísticas CRL., Porto.

Jorge Pinheiro termina a entrevista “*Je cherche mon bien où je le trouve*”³⁶² parafraseando uma vez mais Picasso: “*On doit prendre son bien où on le trouve, sauf*

³⁶² Frase de Jorge Pinheiro [“Procuro o que é meu onde o encontro” – trad. livre da autora]

dans ses propres oeuvres”³⁶³ e este, Molière antes dele: sendo que nenhum deles repete a frase tal como a encontrou em Molière quando respondeu àqueles que o acusavam de ir buscar uma cena inteira a Cyrano de Bergerac: “*Cette scène m’appartient, puisqu’elle est bonne, et je prends [reprends, no original] mon bien où je le trouve.*”³⁶⁴

O artista é um recetáculo de emoções vindas não importa donde e a pintura que produz é a sua Porta-Voz, uma Alegoria em que o visível é legível, audível e inteligível. A ironia e o humor são marcas representadas e representativas da pintura do autor e damos como mais um exemplo uma das últimas obras do período em estudo **S/Título** (2008) [Pintura] (figura 99) em que ao retrato de uma menina representativo da inocência infantil é instaurado um elemento corrosivo e virulento precisamente no olhar fantasmagórico do boneco que a criança segura como seu objeto de afeto e de brincadeiras.

É o olhar imperioso do boneco que atrai o nosso como um íman e por ele somos magnetizados, para acarear e confrontar com outros olhares. A cópia rebelde impera como mola geradora de sentidos, de novos modelos que tende a expô-los desde a sua fundação. Trata-se ainda de modelos do Modelo.

O pintor é como o Poeta, um fingidor. Reinventa a vetusta tradição como outrora o fizeram os grandes mestres e é reinventando o legado que Jorge Pinheiro constrói e continua o Mito e possibilita ainda a toda uma geração que se reveja e questione sobre o modo de estar no mundo.

³⁶³ Frase de Picasso [“Deve-se tomar como seu o que se encontra, salvo as suas próprias obras” – trad. livre da autora]

³⁶⁴ Frase de Molière [Esta cena pertence-me porque é boa e eu (re)tomo-a como minha onde quer que a tenha encontrado. – trad. livre da autora]. In **Citations françaises**. [Consult. em 26 fev. 2022] Disponível em WWW:<URL: <https://www.citations-francaises.fr/moliere-je-prends-mon-bien-ou-je-le-trouve> >.

CONCLUSÃO

De tempos a tempos,³⁶⁵ Jorge Pinheiro regressa à pintura figurativa. Para nós investigadores, a origem das imagens ou mais importante, o que elas originam no processo criativo do artista é uma das questões mais interessantes na obra do autor. As personagens que habitam o discurso silencioso³⁶⁶ de Jorge Pinheiro gritam na procura de interlocutores para se poderem revelar. É nas gavetas do atelier que se guardam e se revolvem em memórias, memoráveis e emergentes, críticas irónicas e mordazes mas sempre atuais em pintura.

A obra figurativa de Jorge Pinheiro não faz uma rutura com o passado mas com a forma de pensar esse passado. Revolvendo-o, olhando para si próprio, o artista revive o que incorporou do mundo e dos seus contemporâneos, a matéria de que se servirá para reencontrar o mundo e reconstituir um tempo comum, fora do tempo – A Eternidade Agora³⁶⁷ – uma amálgama existencial que deslizando ao longo dos anos desde um passado longínquo até aos dias de hoje se vê descoberta, desviada, transformada, metamorfoseada e circunstanciada em composição pictórica.

Por um processo de Anamnese³⁶⁸ e usando as ferramentas do seu ofício, Jorge Pinheiro constrói a obra de arte, a que melhor expressa a sua língua, a de todos, apropria-se dela como instrumento de luta com o qual pode contar para agir e denunciar paradigmas e constrangimentos, mas também, para a salvar. Salva-se a luz de outrora,

³⁶⁵ **De Tempos a Tempos** (2014) [Catálogo] e título da exposição de Jorge Pinheiro realizada na Cooperativa Árvore, em 2014.

³⁶⁶ **Discurso Silencioso** (2021) [Livro] e título da exposição de Jorge Pinheiro realizada na Galeria Ala da Frente em Famalicão de 10 de abril a 31 de julho de 2021.

³⁶⁷ **A Eternidade Agora** (1996) [Catálogo] e título dado por Jorge Pinheiro à exposição realizada na Cadeia da Relação do Porto, em 1996.

³⁶⁸ **Anamnese** (1995) [Desenho (série)] e título dado por Jorge Pinheiro às exposições realizadas na Galeria Arte Periférica e Degrau Arte, em Lisboa e Porto respetivamente, em 1995.

em narrativas de – Era uma vez uma princesa³⁶⁹ – o pretérito imperfeito que devora o presente progressivamente, e constitui momentos de paragem que incidem sobre a obra, sobre a memória, sobre a cultura e sobre a combinação da nossa visão da história que é única em cada um de nós, criando figuras de espelho continuamente outras, autobiografias impessoais de alguém como nós.

Os muitos desenhos e estudos preparatórios que acompanham as obras pictóricas do autor, em exposições na década de noventa, não podem ser vistos como inocente valor estético, eles marcam e afirmam um tipo de poder, expressão de uma civilização com valores ideológicos que remetem para a Escola, Academia e Universidade. O desejo do desenho³⁷⁰ constitui-se como paixão. Em muitas exposições realizadas nos anos noventa Jorge Pinheiro impôs apenas uma pintura com os muitos desenhos e esboços preparatórios que lhe deram origem e onde é visível a composição sujeita a rigorosa malha geométrica ou perspetiva. Dar visibilidade ao desenho, em que é exímio, e não só ao objeto pictórico final, é promover a valorização do processo da obra e encontrar o lugar do desenho³⁷¹, igualando-o em estatuto ao da já consagrada pintura.

Com Pathos³⁷² Jorge Pinheiro desenha em profusão, tenta apoderar-se do Ser do traço, do Sentido figural, assenhorear-se e servir-se de modelos do Modelo até os tornar outros em pintura. Os procedimentos alegóricos neobarrocos com que introspectivamente³⁷³ trata toda a nossa História da Arte e da Cultura são uma fórmula eficaz de produzir ecos e ressonâncias, com todo o património ocidental a remeter para uma grande Fábula e o pintor a ser um criador/construtor/continuador de mitos.

Fábula, lenda, mito e religião perpassam na obra ambivalente e ambígua com outras formas de poder, ideais para se poder produzir os tão desejados comentários irónicos e mordazes. Estamos perante um autor manipulador de discursos simbólicos e representacionais com a Composição e a Representação a constituírem-se como modelos do Modelo.

³⁶⁹ **Era uma vez uma princesa** (1996) [Pintura] e título dado por Jorge Pinheiro à exposição realizada na Galeria J. M. Gomes Alves, Guimarães, em 1996.

³⁷⁰ **O desejo do Desenho** (1995) [Catálogo] e título da exposição coletiva (da qual JP fez parte) realizada na Casa da Cerca em Almada, em 1995.

³⁷¹ **O lugar do desenho** (2003) [Catálogo] e título dado por Jorge Pinheiro à exposição realizada na Fundação Júlio Resende em Gondomar, em 2003

³⁷² **Com Pathos** é o título dado por Jorge Pinheiro à exposição realizada na Galeria Palmira Suso, em 2007.

³⁷³ **Introspectivamente** é o título dado por Jorge Pinheiro à exposição realizada na Galeria Miguel Nabinho, em 2022.

É um jogo milenar, aquele que subjaz o discurso pictórico que leva o traço a construir o ícone que se torna duplo do real e suporte metafórico do pensamento mítico. Como tantos autores já o disseram, nós igualmente, e até o próprio assumiu, a obra será pessoal, individual, psicanalista, histórica, documental, circunstanciada, incómoda, mas, a estrutura projetual e conceptual subjacente, alicerçada nessa longa Composição³⁷⁴ e Representação, confere-lhe um papel determinante, orientando a trajetória do objeto plástico para o espectador contemplador. Essa a razão porque Jorge Pinheiro sempre que sente necessidade de dizer alguma coisa volta à pintura figurativa.

Apropriando-se das formas mais significativas do nosso património artístico e cultural, vamos encontrar na obra figurativa do autor, um pintor mais exposto estabelecendo ligações afetivas entre o objeto plástico e a pessoa que o pinta. E, na já longa carreira artística, a autorreferencialidade revela-se também, matéria pictórica que se abre como mais uma porta-memória onde se encontram outros porta-signos.

Numa época em que o real e o virtual se confundem, o artista estrutura a obra *d'après nature* em *d'après culture* e torna-a Realmente Real,³⁷⁵ estabelecendo a montante os tão desejados referenciais e a jusante diferenciais. O artista procura no espectador um leitor modelado mais do que um simples contemplador para reinterpretação de mensagens. Ao centrar a obra no discurso, está também a centralizar a mensagem visual no sujeito que a vê e lê e sobretudo, a procura. O pintor produz, o espectador iniciado de cultura, reproduz.

Nas muitas declarações que proferiu, vamos encontrar sempre um pintor com alma de professor, o Mestre admirado por várias gerações de estudantes e que lecionou na década de oitenta do séc. XX as Cadeiras de Pintura e Composição na FBAUL (então ESBAL).

À questão colocada no início desta investigação – o que representa o Professor na obra figurativa do autor – concluiremos que a formação académica proporcionada pelas duas bolsas de estudo da Gulbenkian, sobretudo a última, em 1979/80 para o aprofundamento de estudos em semiótica da pintura e a leção da Cadeira de Composição do 4º ano do Curso de Pintura com a criação do Programa de Trabalho

³⁷⁴ **Essa longa Composição** é o título dado por Laura Castro ao prefácio do catálogo da exposição de Jorge Pinheiro [De Tempos a Tempos], realizada na Cooperativa Árvore, Porto, em 2014. Também Jorge Pinheiro em entrevista dada a João Lima Pinharanda e Nuno Faria em 2002, afirmou: “E, na longa composição que é sempre a obra de alguém, os opostos são inevitáveis.” In FCG/CAMJAP – Jorge Pinheiro 1961-2001. Lisboa: FCG/CAMJAP (fev. 2002).

³⁷⁵ **Realmente Real** é o título dado por Jorge Pinheiro à exposição realizada na Galeria Fernando Santos, em 2010.

incidindo neste domínio, logo no ano letivo 1980/1981 terão certamente exercido uma forte influência na produção artística da fase em estudo e porquê?³⁷⁶ Porque é na década de oitenta que sente esgotado o filão da pintura abstrata que vinha desenvolvendo e também as coisas (vistas) lá fora³⁷⁷ proporcionaram-lhe a abertura de novos horizontes. Aproximando a obra do Mestre desta fase à de outros artistas nacionais e internacionais de renome apercebemo-nos que na diferença que os separa há sempre algo que os une. Todos partem da apropriação, todos produzem obras *d'après*. O resultado das obras figurativas polissémicas nunca é um somatório mas sim um produto exponencial.

Utiliza o desenho como forma de linguagem independente, desejando-o na sua incomensurável capacidade expressiva para fixar imagens, como coadjuvante da Composição, como outrora o fizeram os grandes mestres, servil e servindo de alicerce à representação figurativa. O estilo pictórico, tal como o fizera Poussin, é encontrado na pintura de cavalete que geralmente é destinada a um público intelectualmente mais restrito.

A Composição enquanto disciplina é para o artista o objeto de desejo que garante o amor. Da Cadeira de Composição lecionada à composição pictórica não há separação disciplinar. Os símbolos mais significativos são os mais desejáveis. Inspirado pela verosimilhança do idêntico captura-se a adesão do amado, cujas respostas marcam a progressão da Ideia. O discurso sem histórias dentro...³⁷⁸ que o autor nos quer fazer crer, confronta-nos precisamente com o seu contrário. O reconhecimento é o que fundamenta o signo e a linguagem pictórica surge em Jorge Pinheiro como forma de poder, como vontade de poder.

O sentido inatural da Figuração e da Composição veiculam a metalinguística encontrada na representação pictórica, tão ao gosto do autor e representativa da arte e do estatuto do artista quando se intitula – O da Metalinguagem.³⁷⁹ Com humor, alguma perversidade e ironia, o Mestre incita à reaprendizagem enquanto se deixa seduzir pelos modelos. A sua obra expressa intencionalidade e é quando somos enquadrados nela que o nosso modo de interrogar a pintura é por sua vez interrogado.

³⁷⁶ **Porquê?** (março de 1991 a 2 de fevereiro de 1992) [Pintura] – obra figurativa de Jorge Pinheiro que foi sempre exposta com os desenhos preparatórios que lhe deram origem (53).

³⁷⁷ **E as coisas lá fora** é o excerto do título da exposição de Jorge Pinheiro **D'après Fibonacci e as coisas lá fora**, realizada na Fundação de Serralves, em 2017.

³⁷⁸ **Discursos sem histórias dentro...** é o título dado por Jorge Pinheiro à exposição realizada no Museu Teixeira Lopes, em 2009.

³⁷⁹ Excerto do título da obra **El-Rei V (El-Rei olhando um quadro de Jorge Pinheiro – O da Metalinguagem)** (1974) [Pintura].

O grito silencioso da revolta ou do constrangimento apazigua inconformidades do artista com responsabilidade social quando eclode em obra, em pintura que chama à Pintura, à visibilidade, ao Tempo, à verbalização. Interventivo na tela como na vida, procura fazer Sentido. Símbolos, ícones, signos, significantes “ressignificados” refletem o jogo da macaca³⁸⁰ [na época romana em que foi criado, o percurso carregava o simbolismo da passagem do homem pela vida]. Confrontar, julgar, comentar e denunciar em arte é existir, é extravasar em formas de liberdade

O olhar do artista é um olhar de Sentido, faz-nos viajar pelo conhecido, em liberdade, num património pautado pela “inatualidade” das imagens. A obra, indizível na sua realidade, acontece na tela, mas evolui para além dela. Com a consciência de estar no mundo, o artista ao ouvir a vida lá fora a dar murros na porta, não permanece indiferente e produz. A sua pintura é a sua Porta-Voz, silente grita!

³⁸⁰ **O jogo da macaca I, II e III** (2004) [Pintura] – obras figurativas de Jorge Pinheiro.

Bibliografia

ALBERTI, Leon Battista – **Da Pintura : Da Escultura**. Silveira : bookbuilders, 2017. ISBN 978-989-99720-4-9.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – **Cruz Filipe: o teatro dos sentidos**. Porto : Lello & Irmão – Editores, 1994. ISBN 972-48-1675-3.

ARENDT, Hannah – **Vies Politiques**. Paris : Gallimard, 1974.

ARGAN, Giulio Carlo [et al.] – **El pasado en el presente : El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro**. Comunicación Visual, Barcelona : Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977. ISBN: 84-252-0693-6.

ARNHEIM, Rudolf – **Arte & Percepção Visual : Uma Psicologia da visão Criadora**. São Paulo : Livraria Pioneira Editora, 1984.

- **O poder do centro : Um Estudo da Composição nas Artes Visuais**. Lisboa : Edições 70, 1990. ISBN 972-44-0806-X

Arte Ibérica (jun-jul. 2002) nº5

Arteopinião. (jul. 1979) 6

ARTE PERIFÉRICA – **Jorge Pinheiro : Anamnese**. Lisboa (mar. – abr. 1995)

Artes e Leilões. (dez. 1995) nº 35.

ÁRVORE – COOPERATIVA DE ATIVIDADES ARTÍSTICAS CRL – **De Tempos a Tempos**. Porto : Árvore – cooperativa de atividades artísticas CRL (7 nov. a 2 de dez. de 2014).

BABO, Maria Augusta ; PINHEIRO, Jorge – **Figurações ou Diálogos da Pintura para a Escrita**. Almada : Ed. Casa da Cerca, 1997. ISBN 972-8392-00-1.

BARTHES, Roland – **Critical Essays**. Evanston : Northwestern University Press, 1972. ISBN 0-8101-0370-2.

- **O Rumor da Língua**. Lisboa : Edições 70, 1987.

- **Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces**. Barcelona : PAIDÓS Comunicación, 2002. ISBN 84-7509-400-7.

- **Elementos de Semiologia**. Lisboa : Edições 70, 2006. ISBN 978-972-44-1386-0

BATAILLE, Georges – Documents. Paris : nº1 (1929 avr.) nº7 (1929 déc.) (reprint. Jean Michel Place, 1991) nº 1-2. ISSN 1144-1151.

BAUDRILLARD, Jean – **Le système des objects**. Paris : Gallimard, 1978. ISBN 978-207-028-386-6

- **Simulacros e simulação.** Lisboa : Relógio d'Água, 1991. ISBN 978-972-70-8141-7.

BENJAMIN, Walter – **Imagens do pensamento.** Lisboa : Assírio e Alvim, 2004. ISBN 972-37-0972-4.

- **Origem do drama trágico alemão.** Lisboa : Assírio & Alvim, 2004. ISBN 972-37-0971-6.

- **A Modernidade : Obras escolhidas de Walter Benjamin.** Lisboa : Assírio e Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1164-6.

BERGER, John – **Sobre o olhar.** Barcelona : Editorial Gustavo Gili, SA, 2003. ISBN 84-252-1921-3.

- **Fama y soledad de Picasso.** Barcelona : Alfaguara, 2017. ISBN 978-84-204-0327-4.

BORGES, Jorge Luís – From Allegories to Novels. In **Other Inquisitions.** New York : Simon and Shuster, 1964.

BRAIT, Beth – **Bakthin - Dialogismo e construção do sentido.** Editor Pontes, 1997. ISBN 978-852-680-4067.

BREA, José Luis – Nuevas Estrategias Alegóricas [em linha]. Madrid : Editorial TECNOS, 1991. [consult. 10 abr. 2018] Disponível em WWW:<URL:<http://www.joseluisbrea.net/edicionescc/nea.pdf>>. ISBN 84-309-2000-5.

BURKHARDT, J. – **Die Cultur der Renaissance in Italien : Ein Versuch.** Leipzig : Seeman, 1860. Trad. H. Schmitt (1885) revista por R. Klein (1958), La Civilisation de la Renaissance en Italie, Paris : Nouveau Monde Editions, 2017. ISBN 978-2369425502

CALABRESE, Omar – **A Linguagem da Arte.** Lisboa : Editorial Presença, 1986. ISBN 978-972-23-0170-1

- **A idade neobarroca.** Lisboa : Edições 70, 1999. ISBN 978-972-44-0372-4.

CALAZANS, José Carlos – Jorge Pinheiro. Aprender a olhar. MC/ME (Jun./Jul. 2002) nº 1 (Jun./Jul. 2002) nº 1

CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo – **Dicionário de estética.** Lisboa : Edições 70, 2009. ISBN 978-972-44-1529-1.

CARLYLE, T. – **The Works of Thomas Carlyle : Critical and Miscellaneous Essays** [em linha]. Londres : Chapman & Hall, 1896. [consult. 5 abr. 2018] Disponível em WWW:<URL:<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.182750.htm>>.

- **Sartor Resartus : vie et opinions de Herr Teufelsdröckh** [em linha]. Paris : Mercure de France, 1904. [consult. 17 abr. 2018] Disponível em WWW:<URL:<https://gutenberg.org/files/1051/1051-h/1051-h.htm>>.

CASSIRER, Ernest – **La Philosophie des formes symboliques I : Le langage**. Trad. O. Hansen-Love e J. Lacoste, Paris : Minuit, 1972.

- **Filosofía de las formas simbólicas II : El pensamiento mítico** [em linha]. Ciudad de México : Edición Fondo de Cultura Económica, 1972. [consult. 15 abr. 2018] Disponível em WWW:<URL:<https://archive.org/14/items/FilosofiaDeLasFormasSimbolicasII.ElPensamientomitico/ediciones/FCE.pdf>>. ISBN 978-607-16-3693-5

- **Filosofía de las formas simbólicas III: fenomenología del reconocimiento**. [em linha]. Ciudad de México : Edición Fondo de Cultura Económica, 1976. [consult. 17 abr. 2018] Disponível em WWW:<URL:<https://archive.org/15/items/FilosofiaDeLasFormasSimbolicasIII.FenomenologiaDelPensamiento/ediciones/FCE.pdf>>. ISBN 978-607-16-3756-7

- **Logique des sciences de la culture : Cinq études**. Trad. J. Carro e J. Gaubert, Paris : Le Cerf, 1991. ISBN 978-220-4042-95-6

CENTRO CULTURAL DE CASCAIS – **Expo Diálogo Pinheiro/Sanches**. Cascais : Centro Cultural de Cascais. (18 abr. 2003)

CENTRO DE ARTE MODERNA/FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – **Res Publica: 1910 e 2010 Face a Face**. Lisboa : Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian (8 de out.-16 jan.2011).

CHASTEL, André – **Nicolas Poussin**. Paris : Éd. Du Centre National de La Recherche Scientifique, 1958.

CHOAY, Françoise – **Alegoria do Património**. Lisboa : Edições 70, 2010. ISBN 978-972-44-1274-0

DARWIN, C. – **The Expression of the emotions in man and animals** [em linha]. New York-Londres : Appleton, 1910. [consult. 27 abr. 2018] Disponível em WWW:<URL:<https://gutenberg.org/files/1227/1227-h/1227-h.htm>>.

DELEUZE, Gilles – **Nietzsche et la philosophie**. Paris : PUF, 1962.

- **Différence et répétition**. Paris : PUF, 1968.

- **Francis Bacon : Logique de la sensation**. Paris : Editions de la différence, 1981.

- **Diferença e Repetição**. (Trad. brasileira de Luiz Orlandi e Roberto Machado) Prefácio de José Gil, Lisboa : Relógio D'Água Editores, 2000. ISBN 972-708-595-4

- **A Imagem-Tempo: Cinema 2**. Trad. Sousa Dias, Documenta, 2020. ISBN 978-989-8566-98-0.

DERRIDA, Jacques – **Le souverain Bien / O Soberano Bem**. Viseu : Palimage, 2004. ISBN 972-8575-63-7.

DIAS, Ana Sousa – “No ateliê sou completamente livre. Ali mando eu e só faço o que me apetece”. [em linha] [Consult. 10 mar. 2020]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.dn.pt/artes/no-atelie-sou-completamente-livre-ali-mando-eu-e-so-faco-o-que-me-apetece-8738414.html>>.

DIDI-HUBERMAN, G. – **La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille**. Paris : Macula, 1995. ISBN 978-286-5890-52-1

- **L’image survivante : Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Lonrai : Les Éditions de Minuit, 2002. ISBN 978-2-7073-1772-8.

- **O que nós vemos, O que nos olha**. Porto : Dafne Editora, 2011. ISBN 978-989-8217-12-7.

- **Diante do Tempo**. Lisboa : Orfeu Negro, 2017. ISBN 978-989-8327-81-9

DN (28 fev. 2002)

- (31 ago. 2017)

DUCHAMP, Marcel – **The Criative Act**. Arts News (summer, 1957) nº 4

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan – **Dicionário das Ciências da Linguagem**. Lisboa : Publicações D. Quixote, 2004. ISBN 978-972-20-2727-4

ECO, Umberto – **Pour une reformulation du concept de signe iconique**. In Communications, 29, 1978. [em linha] [Consult. 15 mar. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588_80_18_1978_num_29_1_1438>.

- **O signo**. Lisboa: Editorial presença, 2004. ISBN 972-23-1297-9

- **A estrutura ausente**. São Paulo : Editora Perspectiva S.A., 2007. ISBN 978-85-273-0125-1

- **As formas do conteúdo**. São Paulo : Editora Perspectiva, 2008. ISBN 978-85-273-0158-9

FACULDADE DE PSICOLOGIA DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO – UNIVERSIDADE DO PORTO – Os Desenhos do Desenho : Nas novas Perspectivas sobre Ensino Artístico. Porto : Edição Faculdade de Psicologia de Ciências da Educação - Universidade do Porto, dez. 2001. Actas do Seminário.

FARIA, Óscar – **Puro Existencialismo**. Público. (26 jan. 1997)

FÉDIDA, Pierre – **Le Concept et la violence**. Paris : MJW Fédition, 2012. ISBN 979-1090590106

FERREIRA, Emília; SALDANHA, Lúcia – **Jorge Pinheiro. A liberdade de experimentar**. Lisboa : MNAC, 2020. ISBN: 978-972-776-575-1.

FOCILLON, Henri – **A vida das formas : Seguido de elogio da mão.** Arte e Comunicação, Lisboa : Edições 70, 2016. ISBN 978-972-44-1894-0.

FOSTER, Hal – **Recodings : Art, Spectacle, Cultural Politics.** Seattle, Washington : Bay Press, 1987. ISBN 0-941920-04-6

- **The Anti-Aesthetic : essays on postmodernism culture.** Seattle, Washington : Bay Press, 1993. ISBN 0-941926-01-1.

FOUCAULT, Michel – **A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970.** Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo : Edições Loyola, 1996. ISBN 85-15-01359-2.

- **As palavras e as coisas.** Lisboa : Edições 70, 2004. ISBN 972-44-0531-1.

- **O que é um autor?** Lisboa : Veja, 2018. ISBN 978-972-699-303-2.

FREUD, S. – **Études sur l'hystérie.** Trad. A. Berman, Paris : PUF, 1973.

- **Le rêve et son interprétation.** Paris : ed. Gallimard, 1978.

- **Essais de psychanalyse.** Trad. J. Laplanche et J. B. Pontalis, Paris : Payot, 1981.

- **Conférences d'introduction à la psychanalyse.** Trad. F. Cambon, Paris : Gallimard, 1999. ISBN 978-2070-409-068

- **L'Homme Moïse et la religion monothéiste.** Trad. C. Heim, Paris : Gallimard, 1986.

- **Para Além do Princípio do Prazer.** Lisboa : Relógio D'Água Editores, 2009. ISBN 978-989-641-047-6.

- **L'interprétation des rêves.** Paris : Éditions Bréal, 2020. ISBN 978-2749-550-121.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN/CAMJAP – **Jorge Pinheiro : 1961-2001.** Lisboa : CAMJAP. (fev. 2002)

- **Res Publica: 1910 e 2010 Face a Face.** Lisboa : CAMJAP (08 out. 2010 - 16 jan. 2011).

GARNIER, Christine – **Férias com Salazar.** Ed. facsimilada da edição de 1952.

GASQUET, Joachim – **Cézanne.** Paris : Les Éditions Bernheim-Jeune, 1988. ISBN 2-87722-003-6.

GENETTE, Gérard – **Discurso da narrativa. Ensaio de método.** Lisboa : Editora Arcádia, 1981.

- **Palimpsestos. A literatura de segunda mão.** [em linha] Edições Viva Voz, 2010. [Consult. 30 abr. 2022]. Disponível em WWW:

<URL:<https://pt.scrib.com/document238363782/170706514-Palimpsestos-Gerard-Genette-Ver-Brasileira-VIVA-VOZ.pdf>>.

GIL, José – **Em busca da identidade : O desnorte**. Lisboa : Relógio D' Água Editores, 2009. ISBN 978-989-641-083-4.

- **Eduardo Luiz 1932-1988**. Paris : Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian (25 oct-15 déc. 1990)

GÖETHE, J. W. – **Sur Laocoon**. Trad. J. M. Schaeffer, Paris : Flammarion, 1996.

GOMBRICH, E. H. – **The Image and the Eye**. Londres : Phaidon, 1970.

- **The Story of Art**. New York : Phaidon, 2006. ISBN 978-07148-4703-0.

- **Arte e Ilusão : Um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo : Martins Fontes, 2007. ISBN 978-85-60156-31-3.

GONÇALVES, Eurico – **Salão de Abril**. SNBA, 1976.

GOODMAN, Nelson – **Linguagens da Arte : Uma abordagem a uma teoria dos símbolos**. Lisboa : Gradiva, 2006. ISBN 989-616-108-9.

GREIMAS, Algirdas Julien – **Sémantique structurale : recherche de méthode**. Paris : Larousse, 1966.

GUILLAUME, Paul – **Psicologia da Forma**. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1966.

GUIRAUD, Pierre – **A Semiologia**. Lisboa : Editorial Presença, 1999. ISBN 978-972-23-1644-6

HATHERLY, ANA; CASTRO, E. M. e MELO – PO-EX. **Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa**. Lisboa : Moraes Editores, 1981.

- **A Casa das Musas**. Lisboa : Editorial Estampa, 1995. ISBN 972-33-1153-4.

HAUSER, Arnold – **Teorias da Arte**. Lisboa : Editorial Presença, 1988.

HEIDEGGER, Martin – **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa : Edições 70, 1991. ISBN 972-44-0524-9.

- **Ser e Tempo**. Rio de Janeiro : Editora Vozes, 2005. ISBN 85-326-0947-3.

HUSSERL, Edmund – **A Ideia da Fenomenologia**. Lisboa : Edições 70, 1989.

HUYGUE, René – **O poder da Imagem**. Lisboa : Edições 70, 2009. ISBN 978-972-44-1493-5

JAKOBSON, Roman – **Ensayos de Lingüística General**. Barcelona : Editorial Seix Barral, S. A. 1975.

JOLY, Martine – **A Imagem e os signos**. Lisboa : Edições 70, 2005. ISBN 978-972-44-1389-1.

- **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa : Edições 70, 2008. ISBN 978-972-44-2153-7

JORGE, João Miguel Fernandes – **Jorge Pinheiro : oferta esquecida**. Campo das Letras/Galeria Palmira Suso, 2006.

KAFKA, Franz – **La Métamorphose et autres récits**. Folio. Saint-Amand : Gallimard, 1989. ISBN 2-07-038105-6

KLEE, Paul – **Diários**. Trad. João Azenha Jr. São Paulo : Martins Fontes, 1990. ISBN 978-853-360-726-2

KRAUSS, Rosalind – **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid : Alianza Editorial, 1996. ISBN 978-84-206-7135-2.

KRISTEVA, Julia – **História da Linguagem**. Arte & Comunicação, Edições 70, 2007. ISBN 978-972-441-417-1.

LACAN, Jacques – **Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse**. Paris : Le Seuil, 1973.

- **Écrits**. New York – London : W. W. Norton & Company, 2006. ISBN 978-0-393-06115-4.

LATSIS, Dimitrios – **The after life of Antiquity and modern art : Aby Warburg on Manet**. Journal of Art Historiography. [em linha] nº 13 [Dec. 2015] p. 7. [Consult. 23 out. 2019]. Disponível em WWW:<[URL:https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/latsis-warburg-translation.pdf](https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/latsis-warburg-translation.pdf)> , nº 13 [Dec. 2015] ISSN 2042-4752.

LÉVI-STRAUSS, Claude – **Anthropologie structurale**. Paris : Librairie Plon, 1973.

- **Le cru et le cuit**. Paris : Éditeur Plon, 2009. ISBN 225-921-100-3

- **Mito e Significado**. Lisboa : Edições 70, 2010. ISBN 978-972-44-1326-6

LOBO, Paula – **Entre as figuras e as abstracções**. DN. (28 fev. 2002).

LOURENÇO, Eduardo – **Cruz Filipe ou o tempo imaginário**. Colóquio Artes, Lisboa. ISSN 0870-3841. a. 17 n. 25 (dez. 1975)

- **Eduardo Lourenço: A História é a Suprema Ficção**. Entrevista de José Jorge Letria a Eduardo Lourenço. Guerra e Paz Editores S.A. 2014. ISBN: 978-989-702-091-9.

LYOTARD, Jean-François – **Discours/Figura**. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1979. ISBN: 84-252-0913-7

- **O Pós-moderno.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora S.A., 1988.

MALABOU, Catherine – **Plasticité.** Madrid : Éd. Léo Scheer, 2000. ISBN: 2-914172-06-0.

- **La Plasticité au soir de l'écriture : Dialectique, destruction, déconstruction.** Variations I, Clamecy : éd. Léo Scheer, 2005. ISBN 978-2-915280-63-0.

- **Ontologie de l'accident : Essai sur la plasticité destructrice.** Variations X, Clamecy : éd. Léo Scheer, 2009. ISBN 978-2-7561-0160-6.

- **L'Avenir de Hegel : Plasticité, Temporalité, Dialectique.** Paris : VRIN, 2012.

MARCOS, Maria Lucília – **I would prefer not to. Em torno de Bartleby.** Lisboa : Unyleya/CECL, 2013. ISBN 978-989-985-031-6.

MARTINET, Jeanne – **Chaves para a Semiologia.** Lisboa : Publicações D. Quixote, 1976.

MENANO, António Augusto – **Jorge Pinheiro : SOLUS IPSE.** Figueira da Foz : MUSEU MUNICIPAL DR. SANTOS ROCHA (25 de abr.-12 de mai. 1996).

METZ, Christian – **Language y cine.** Barcelona : Editorial Planeta, 1973.

- **O significante imaginário. Psicanálise e cinema.** Lisboa : Livros Horizonte, 1980.

MNAC – **Jorge Pinheiro. A Liberdade de experimentar.** Lisboa : MNAC, 2020. ISBN 978-972-776-575-1.

MOLES, Abraham – **Teoria da informação e percepção estética.** Rio de Janeiro : Ed. Tempo Brasileiro, 1978.

MUSÉE D'ORSAY – **Edouard Manet (1832-1883): Le déjeuner sur l'herbe.** Musée d'Orsay [em linha]. [Consult. 23 out. 2019]. Disponível em WWW:<URL: https://m.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/commentaire_id/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html>.

- **Picasso / Manet : le déjeuner sur l'herbe.** Musée d'Orsay [em linha]. [Consult. 23 out. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-detaillee/page/0/article/picasso-manet-le-dejeuner-sur-lherbe-20437.html>>.

MUSEU DO NEO-REALISMO – **Representações do povo.** Edição Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2021. (abr. 21 – abr. 22). ISBN 978-989-99823-7-6

NABINHO, Miguel – **Jorge Pinheiro** [em linha]. [Consult. em 10 abr. 2022] Disponível em WWW:<URL: <https://youtu.be/6NRM27LwLlc>>.

NAUMANN, Francis – **Marcel Duchamp, Fountain : An Homage.** New York : Francis M. Naumann Fine Art LLC, 2017. ISBN 978-0-9895494-6-2.

NAZARÉ, Leonor – **O Devir Comum. In Res Publica: 1910 e 2010 Face a Face.** CAM-Fundação Calouste Gulbenkian (8 out. 2010 – 16 jan. 2011)

NIETZSCHE, F. – **Oeuvres philosophiques complètes.** Éd. G. Colli e M. Montinari, Paris : Gallimard, 1990.

- **A Gaia Ciência.** Lisboa : Relógio d'Água, 1998. ISBN 972-708-380-3.

NUNES, Maria Leonor – **Toda a pintura do mundo.** JL. (22 nov. 1995)

OLIVEIRA, Luísa Soares de – **Pintura do tempo que passa.** Público. (28 nov. 1997)

OWENS, Craig – **The Allegorical Impulse : toward a theory of Postmodernism.** [em linha]. October (Spring 1980) vol. 12. [Consult. 13 abr. 2018] Disponível em <WWW:URL:https://www.jstor.org/stable778575>.

- **Beyond Recognition : representation power and culture.** Berkeley, Los Angeles, Oxford : Scott Bryson e tal, 1992. ISBN 0-520-07739-3.

PAIS, Amélia Pinto – **Para compreender Fernando Pessoa.** Porto : Areal Editores, 2003. ISBN 978-972-627-358-5.

PAIS DA SILVA, Jorge Henrique ; CALADO, Margarida – **Dicionário de termos de Arte e Arquitectura.** Lisboa : Editorial Presença, 2005. ISBN 972-23-3336-4.

PANOFSKY, Erwin – **A perspectiva como forma simbólica.** Lisboa : Edições 70, 1993. ISBN 972-44-0886-8

- **Renacimiento y Renascimientos en el arte occidental.** Madrid : Alianza Editorial, 2013. ISBN: 978-84-206-8342-3

PARIS, Jean – **L'espace et le regard.** Paris : Éditions Du Seuil, 1965.

PEIRCE, Charles Sanders – **Semiótica e filosofia.** São Paulo : Editora Cultrix, 1972.

- **Semiótica.** São Paulo : Editora Perspectiva, 1977.

- **Écrits sur le signe.** Paris : Editions du Seuil, 1978.

PESSOA, Fernando – **Mensagem.** Lisboa : Assírio & Alvim, 2004. ISBN 978-972-37-0436-5.

- **Antologia Poética.** Lisboa : Relógio d'Água, 2013. ISBN 978-989-64-1393-4

PINHARANDA, João – **O modelo é um constrangimento.** Público. (22 out. 1995)

- **Jorge Pinheiro.** Porto : Edições Asa, 2002. ISBN 972-41-2814-8.

- **Jorge Pinheiro : Pintura e Desenho.** Público. (18 mar. 1994)

- **O modelo é um constrangimento.** Público. (16 mar. 2002)

PINHEIRO, Jorge – Cadeira de Composição : Programa de Trabalho : Ano lectivo 1980-1981. Lisboa : ESBAL, 1980.

- Abertura Solene do Ano Letivo 1993/1994. Faculdade de Belas Artes, 3 de Novembro de 1993.

- Retórica do Indizível. Almada : ed. Casa da Cerca, 1994.

- **Anamnese**. Lisboa : ed. Galeria Arte Periférica, 1995.

- **Discurso Silencioso**. Maia : Documenta 2021 ISBN 978-989-9006-77-5.

PLATÃO – **O Banquete**. Lisboa: Edições 70, 2008. ISBN 978-972-44-1353-2.

PORFÍRIO, José Luís – **Desenho, Pintura, Silêncio**. Expresso, (abr. 1994)

PRIETO, Luís – **Messages et signaux**. Paris : P. U. F., 1972.

PRIETO, Margarida Penetra – **Jorge Pinheiro, ou prolegómenos para uma re-escrita de uma partitura de Filipe Pires**. Estúdio. Lisboa : FBA/CIEBA (jan-jun 2013) nº 7, vol IV. ISSN 1647-7316.

Público (30 jan. 1977)

RATO, Vanessa – **No alçapão da memória**. Público. (20 fev. 2002)

Revista de Estética. Lisboa (jan. 1990) nº 1

RICOEUR, Paul – **Soi-même comme un autre**. Paris : Éditions Du Seuil, 1990. ISBN 2-02-011458-5.

RINCÓN GARCÍA, W. – **Velázquez**. Lisboa : Editorial Estampa/Círculo de leitores, 2000. ISBN 972-33-1504-1

ROSENBERG, Pierre; CHRISTIANSEN, Keith [et al] – **Poussin and Nature**. New York : The MET Museum, 2008. ISBN 978-1-58839-242-8.

[s. a.] – **Serguei Eisenstein : Reflexões de um cineasta**. trad. de José Fonseca e Costa, Book Builders, 2020. ISBN 978-989-8973-14-6.

[s. a.] – **Citations françaises**. [Consult. em 26 fev. 2022] Disponível em WWW:<URL: <https://www.citations-francaises.fr/molieres-je-prends-mon-bien-ou-je-le-trouve> >.

SANTOS, Boaventura de Sousa – **Globalização : Fatalidade ou Utopia?**. Porto : Edições Afrontamento, 2005. ISBN 972-36-0569-4.

SANTOS, José da Cruz – **Jorge Pinheiro : As idades do homem**. Porto : Modo de Ler. ISBN 978-989-8364-30-2.

SARAIVA, José Cabrita – **Jorge Pinheiro: “O que me inspira? A vida lá fora a dar murros na porta”**. [em linha] [Consult. 10 mar. 2020]. Disponível em WWW:<URL:https://www.ionline.sapo.pt/artigo/593660/jorge-pinheiro-o-que-me-inspira-a-vida-la-fora-a-dar-murros-na-porta?seccao=Mais-i>.

SAUSSURE, Ferdinand de – **Curso de linguística Geral**. São Paulo : Editora Cultrix, 1995.

SEMON, R. W. – **Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens** [em linha]. Leipzig : Engelmann Verlag, 1908. [Consult. em 3 abr. 2018] Disponível em <WWW:URL:https://www.books.google.pt/books?id=W08HAQAAAIAAJ&printsec=frontcoverver&dq=semon+die+mneme+als+erhaltendes+prinzip+im+wechsel+des+organischens+geschenhens+pdf>.

SERRALVES; FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA – **Jorge Pinheiro : D’après Fibonacci e as coisas lá fora**. Porto : edição Fundação de Serralves - Fundação Carmona e Costa (15 set. 2017-07 jan. 2018) ISBN 978-972-739-354-1.

SGARBOZZA, Ilaria; SAVINA, Barbara – **Poussin et le classicism**. Paris : Le Figaro, 2008. ISBN 978-2-8105-0085-7.

SCHEFER, Jean Louis – **Scénographie D’un Tableaux**. Paris : Éditions Du Seuil, 1972.

SINGERMAN, Howard – **Art history after Sherrie Levine**. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 2012. ISBN 978-0-520-26722-0.

SILVA, Raquel Henriques – **A Partir do Surrealismo na Coleção Millenium BCP** [em linha] Fundação Millenium BCP. [Consult. em 3 dez. 2019] Disponível em <WWW:URL:https://www.fundacaomillenniumbcp.pt/wp-content/uploads/2018/01/SURREALISMOdigital2.pdf>.

Sol (24 dez. 2017)

SONTAG, Susan – **On Photography**. London : Penguin Books, 2008. ISBN 978-0-141-03578-9.

SOUSA, Delfim – **Da Arte pedagógica de Jorge Pinheiro**. In CASA-MUSEU TEIXEIRA LOPES – **Jorge Pinheiro : Discursos sem histórias dentro...** CASA-MUSEU TEIXEIRA LOPES (6 jun. - 12 jul. de 2009).

TAVARES, Isabel – Jorge Pinheiro: O Referencial. Lisboa : Faculdade de Belas Artes, 2010. Dissertação de mestrado.

TYLOR, Edward, B. – **Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom**. [em linha] Londres : Murray, 1871. [Consult. em 20 abr. 2018] Disponível em <WWW:URL:https://www.books.google.pt/books?hl=pt&id=RUMBAAAQAAJ&oi=fnd&pg=PA1&dq=tylor+primitive+culture+1871+pdf>.

VENTURI, Lionello – **Cézanne**. Geneve : Skira, 1978.

VIDAL, Carlos – **Resistência Social ou Necessidade Interior**. Artes e Leilões. (Dez. 1995) nº 1 (out. - nov. 1989) – nº 39 (abr. 1996) nº 35

- **Jorge Pinheiro**. Lisboa : Editorial Caminho, 2005. ISBN 972-21-1696-7

VIGNOLI, T. – **Mito e Scienza** [em linha]. Milão : Dumolard, 1879. [Consult. em 28 abr. 2018] Disponível em <WWW:URL:<https://www.gutenberg.org/files/17802/17802-h/17802-h.htm>>.

VISCHER, Robert – **On the Optical Sense of Form**. Santa Monica, CA : Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994. ISBN 089-236-2596

WARBURG, Aby – **Carta a Gustav Pauli**. 14 de março de 1929 [Palace Hotel, Roma] WIA GC/24054.

ANEXOS

Anexo 1

Composição 4º Ano: sumários e síntese da matéria dada até à presente data. (1985/86)
[Fotocópias nº 1, 2 e 3] PROGRAMA DE TRABALHO do Professor Jorge Pinheiro
para a Cadeira de Composição, do 4º ano do curso de Pintura, ano letivo 1985/86 na
então designada Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

Sumários e síntese da matéria dada até à presente data.	
Nº de aulas 4	Projectção de "slides" de pintura contemporânea portuguesa.
1	X "Forma de expressão" e "substância de conteúdo" em Ajelmslev. Noção de "signo" em P. de Saussure e C. S. Peirce.
1	Conceito de "signo" nas artes plásticas.
1	X Da "superfície" ao "espaço simulado". A "escrita", a "leitura", a "extensão". A "narrativa".
1	X A hiper-valorização da "superfície". A pintura da matéria e a matéria na pintura.
1	X A "narrativa" e a construção do espaço renascentista na problemática da Composição da pintura, do desenho e do baixo-relevo.
1	O "desfazer" do espaço do Renascimento; o discurso anti-rup.
1	Análise da composição de um desenho à luz do seu título.
1	A Composição utilizando a metáfora, a síndoque e a alegoria.

Continuar

Professor Jorge Pinheiro

Dentro da linha de orientação definida no início do ano lectivo, e nos poucos tempos lectivos que o nosso organograma destina a esta disciplina, foi apresentada a seguinte matéria de estudo:

Procurou-se, deste modo, sensibilizar a turma para o tipo de discurso e, evidentemente, forma de expressão, que pretendam apresentar estes artistas, o tipo de elementos plásticos e sua articulação. Analisou-se o tipo de "escrita" pictográfica usada pela maioria dos casos apresentados e destacaram-se os seguintes aspectos: "desarticulação de um discurso pré-existente ao quadro e reorganização dos seus ícones num conjunto não criador de "texto", pela ausência, a nível do discurso, de "autonomia" e de "fechamento"; Intercorrência de elementos dissonantes, a nível semântico, num conjunto coerente; Valorização da "opacidade" do "texto" pictórico em detrimento de uma mensagem pré-existente; Valorização da superfície e desvalorização do espaço simulado.

A importância da "Superfície", a sua anulação e a criação de um espaço metafórico. Na análise da "superfície", entendida como parte externa dos corpos, abordou-se a sua hipervalorização e a sua assunção como forma de expressão autónoma, (ex. pintura de matéria) a sua existência como suporte de escrita e, finalmente, a sua "negação", como suporte de representação de um espaço ilusório. Paralelamente procurou-se chamar a atenção para a relação intrínseca existente entre as diversas formas de expressão (a composição pictográfica, a pintura de matéria, a representação cinética).

Continued

Sumários e síntese da matéria dada até à presente data

e as substâncias de conteúdo possíveis, relação esta na qual radicaria o conceito de Composição até ao momento apresentado.

Esta reflexão obrigou-nos, com o detalhe que o pouco tempo nos permite, a apresentar o conceito Hjelmsleviano de "forma de expressão e substância de conteúdo", para nos permitir um alicerce teórico conducente ao desenvolvimento das hipóteses formuladas, assim como a uma breve explicação dos conceitos de "Signo" em P. de Saussure e C. S. Peirce, suas semelhanças e diferenças na linguística e nas artes plásticas.

Palou-se, com algum desenvolvimento e alguma ênfase, de diversos processos narrativos (nos tempos míticos, Antiguidade Oriental, Bizantinos, Idade Média, Giotto, Renascimento - (Piero della Francesca) e das diversas tentativas de representação do "espaço da acção" e do "tempo da narrativa".

Tentou-se demonstrar que a criação do espaço renascentista perseguia dois objectivos: criar a ilusão óptica do cubo-lugar onde decorria a acção, e instaurar um espaço unitário consubstanciador dos diversos tempos da narrativa.

Fez-se, finalmente, o "desfazer" do espaço do Renascimento, (assunto a que teremos que voltar no último período) na pintura contemporânea e, simultaneamente a recusa de um discurso pré-existente.

Dentro ainda do objectivo de estudarmos outras formas de veicular e/ou instaurar um discurso ou uma narrativa, analisou-se um desenho supostamente composto em função de um título descritivo e abordou-se a composição recorrendo a tropos: metáforas, síndocos e alegorias.

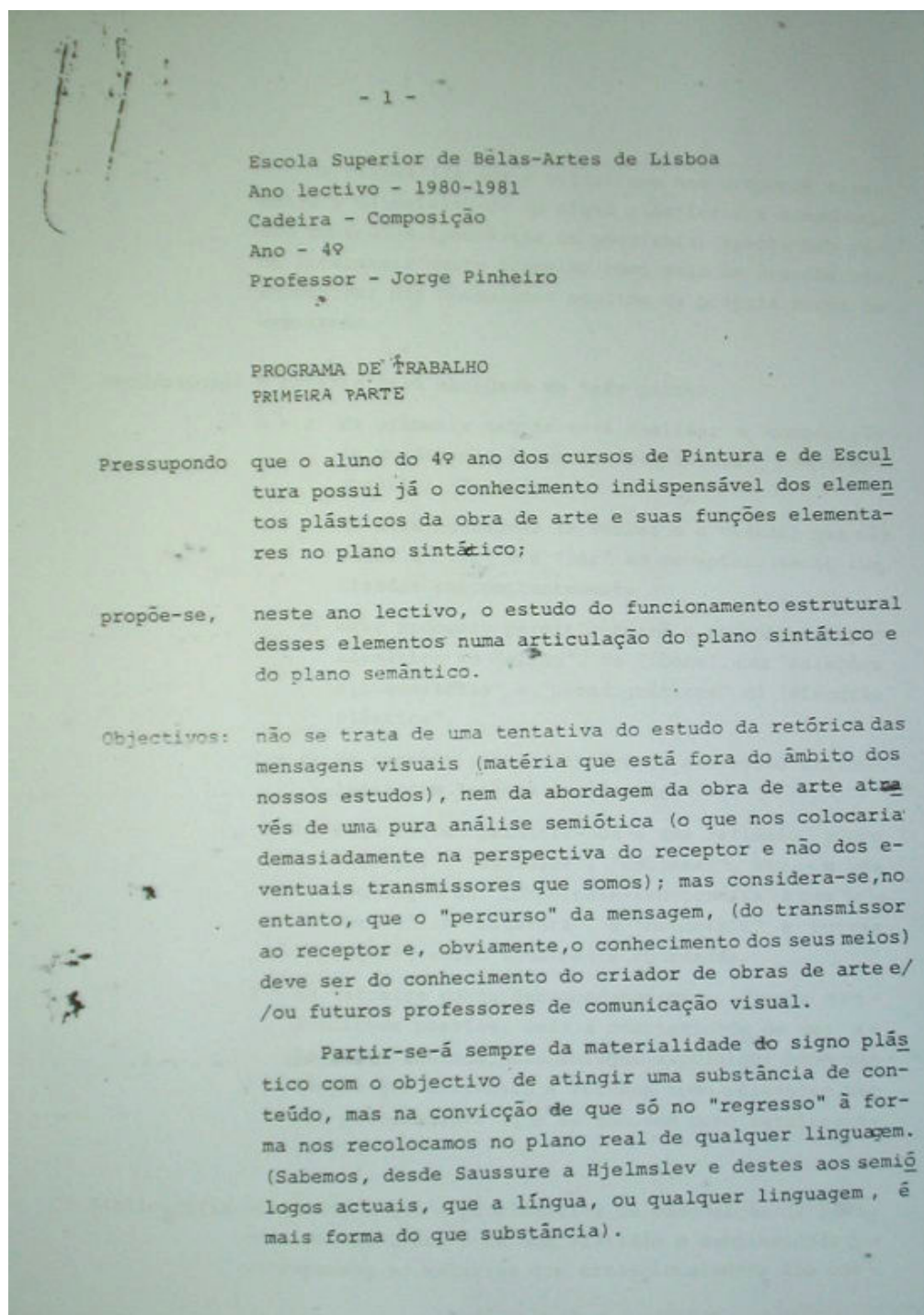
Lisboa, Largo de 1986

Jorge Pinheiro

J. Pinheiro

Anexo 2

Reprodução do PROGRAMA DE TRABALHO do Professor Jorge Pinheiro para a Cadeira de Composição, do 4º ano do curso de Pintura, ano letivo 1980-1981 na então designada Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.



A viagem (de ida e volta) que nos propomos fazer entre a materialidade do signo plástico e a substância dos conteúdos (prováveis ou possíveis) apenas nos pode interessar neste trabalho como meio de descobertas sucessivas dos mecanismos ocultos da própria forma de expressão.

Metodologia: A matéria será abordada em três partes.

- 1 - a) Na primeira tentar-se-á analisar a composição de um desenho à luz do "seu título" (mensagem verbal); (Fotocópia nº 1)
- b) as duas mensagens (a verbal e a visual) que são dadas a "ver" e a "lêr" ao receptor, serão analisadas concomitantemente
- c) este processo permitir-nos-á a abordagem da problemática do "signo", do "ícone", das "relações sintagmáticas" e "paradigmáticas" do "discurso plástico".
- 2 - a) Na segunda parte estudaremos mensagens articuladas com "signos codificados"
- b) este estudo permitir-nos-á uma reflexão sobre "códigos", "símbolos", "emblemas", etc.; e uma abordagem da "iconologia-iconografia" e das "alegorias". A "metáfora", a "metonímia" e outras figuras serão igualmente abordadas.
- 3 - Na terceira parte debruçar-nos-emos, (com a profundidade possível dada a complexidade de uma abordagem tentada pelo enfoque escolhido) sobre mensagens que dispensam e recusam todo o discurso verbal preexistente (que se recusam como metalinguagens).

Bibliografia: Atendendo a que a problemática da composição da pintura e da escultura é de uma vastidão e complexidade que ultrapassam as matérias que tradicionalmente são con-

sideradas pertinentes ao seu discurso específico, não existe nenhum livro que possa, por si só, abordá-las a todas. A consulta de vários autores e de matérias aparentemente diversas torna-se sempre necessária. Além disso, é indispensável tomar em consideração que os conceitos formulados, a nível terminológico, e não só, são variáveis de autor para autor. A bibliografia que se aconselha para esta primeira parte é constituída por livros de bolso traduzidos para português.

Avaliação: No final do período de estudo dedicado a cada uma das três partes será feita uma avaliação dos conhecimentos adquiridos pelo aluno e do resultado das suas próprias pesquisas, através de um método a estabelecer por consenso da turma.

Uma sinopse da matéria a abordar nas aulas e fotocópias das imagens em análise, respeitantes a cada uma das três partes, serão entregues no início do estudo de cada uma delas para que o aluno possa desenvolver a sua investigação própria.

SINOPSE DA PRIMEIRA PARTE

- 1.
- a) - Da percepção de uma expressão global captada como um todo, e da apreensão de um sentido que se desprende desse todo;
 - b) - da procura de aprofundamento desse sentido à tentativa de captação da mensagem implícita no título e, eventualmente, no desenho;
 - c) - percorremos o caminho que vai da percepção de uma imagem, à apreensão de uma forma de conteúdo e da sua substância;
 - d) - partimos de uma coisa que é, e está, para uma coisa que é, mas não está.
- 2.
- a) - Tal percurso, porque complexo, não é linear nem sem eventuais recuos, hesitações, sobreposições e/ou supressões ou substituições de etapas; no entanto, e como método de trabalho, poderemos destacar as seguintes;
 - b) - viagem do olhar sobre a materialidade da superfície do papel;
 - c) - percepção de um todo (figura e fundo);
 - d) - percepção de uma imagem (anulação do fundo);
 - e) - apropriação (eventual) de uma substância da expressão;
 - f) - percepção de partes constitutivas da forma no plano da expressão;
 - g) - penetração no espaço metafórico do desenho (articulação da figura e do fundo e conceptualização deste);
 - h) - tentativa de isolamento das partes;
 - i) - acto de denominação;
 - j) - tentativa de captação de signos (tentativa, eventual, de simbolização de signos isolados);
 - k) - articulação de signos: aparecimento de uma rede relacional definidora das unidades no plano do conteúdo;
 - l) - desaparecimento gradual da opacidade do texto plástico;
 - m) - desmembramento do sentido inicialmente percebido;
 - n) - construção gradual de um texto dizível;
 - o) - aumento da informação diminuição da comunicação, no plano da expressão;
 - p) - articulação de um discurso verbal independente do desenho.

Admite-se, na análise que vamos tentar, e apenas como mera hipótese, que as ^{palavras} ~~figuras~~ estão ao serviço de signos icónicos que lhes determinam o sentido. Fazemo-lo na tentativa de estabelecer uma relação mais fácil (ainda que eventualmente enganadora) entre o plano da expressão e o plano do conteúdo.

Recorre-se à distinção proposta por Hjelmslev:

PLANO DO	SUBSTÂNCIA
CONTEÚDO:	FORMA
PLANO DA	FORMA
EXPRESSION:	SUBSTÂNCIA

Na abordagem epistemológica:

- a) - utiliza-se um método analítico;
- b) - rejeita-se toda a subjectividade (juízos de valor, substractos ideológicos, etc.);
- c) - servimo-nos do desenho como simples modelo.

1 - Especificidade do discurso verbal e do discurso pictural.

1.1 - Título do desenho "Maria lê o jornal à varanda".

1.2 - Convenções gráficas: "Maria"; "jornal"; "varanda"; quando nos referimos ao objecto real;

/Maria//jornal//varanda// quando nos referimos ao ícone.

« Maria »; « jornal »; « varanda »; quando nos referimos ao conceito formulado, ou formulável, sobre o referente (objecto real a que o signo se refere).

- a) - O título do desenho, "Maria lê o jornal à varanda" é um objecto linguístico;
- b) - O desenho que representa (hipoteticamente) "Maria, lendo um jornal a uma varanda", é um sistema semiótico extra-linguístico;
- c) - mas aceitando que:
 - "uma análise semiótica que não recorre ao modelo linguístico mais não faz do que proceder a uma mera divisão funcional da materialidade das suas partes constitutivas";
 - o acto de criação de uma obra de arte é uma substancialização da matéria inicial;
 - e que tratando-se de uma mensagem icónica podemos reduzir a sua dimensão icónica a uma verbalização;
 - que o autor compôs a mensagem visual "sobre" a mensagem verbal do título;
- d) - aceitamos também que:
 - estamos a trabalhar sobre um texto metalinguístico;
 - que aos ícones do nosso desenho correspondem objectos reais designados, por sua vez, pelo discurso verbal do título;
 - a articulação dos ícones no plano sintático cria um discurso.
- e) - Isto poder-nos-ia levar a supor:
 - que esta articulação dos ícones cria um tipo de escrita legível com a eficácia e facilidade de leitura de um texto literário;
 - que a cada ícone corresponderia a mesma substância de conteúdo que nos era "dada" pelo signo verbal.

- que a mensagem verbal do título seria traduzível integralmente e sem distorções de sentido pelo desenho.

2 - Sabemos que o signo linguístico tem, entre outras, as seguintes características:

- a) - "une não uma coisa e um nome mas um conceito e uma imagem acústica" - Ferdinand de Saussure (Curso de linguística geral);
- b) - a ordenação dos signos na mensagem verbal é linear e temporal. "o significante, porque é de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo e ao tempo vai buscar as suas características. Representa uma extensão. Essa extensão é mensurável numa só direcção. É uma linha." (F. de S. - C.L.G.)

(O conceito de signo linguístico encontra-se já bem estabelecido em Parménides, os Estoicos, Platão e Aristóteles e (...) existe toda uma tradição ininterrupta desde os Gregos, com Dinis o Traço passando por Santo Agostinho, Santo Anselmo, os Escolásticos, nomeadamente Francis Bacon e Thomas de Esfurt, Leibniz e a Gramática de Port - Royal, mesmo até aos filólogos e filósofos do sec. XIX. -(E. F. Koerner - Contribution au débat post-saussurien sur le signe linguistique).

- c) - é arbitrário.

3 - E que o signo icónico tem, entre outras, as seguintes características:

(Para evitarmos a confusão terminológica entre signo, ícone, índice, etc., aceita-se a divisão proposta por Jeanne Martinet, *Éléments pour la sémiologie*) como sendo o ícone um dos signos, - como o sinal, o símbolo, o índice, etc.;

- a) - "Signos icónicos reproduzem algumas das condições da percepção do objecto, uma vez que seleccionados por meio de códigos de conhecimento e uma vez anotadas através de convenções gráficas"; - (Umberto Eco - Estrutura ausente).

- b) - a ordenação dos signos na mensagem plástica não é temporal; a sua ordenação não é linear; é espacial (ou topológica);
- c) - "o processo icônico não se funda necessariamente sobre uma analogia natural (...) entre o signo e o objecto real que se considera que ele representa (denotar). Signos e figuras são determinados (...) pelas funções que assumem aos diferentes níveis e pelas relações que mantêm com as unidades da mesma instância às quais eles são susceptíveis de serem associados". (H. Damisch - *Théorie du nuage*);
- d) - o referente de um signo icônico (mesmo sendo, como é, analógico) é sempre uma unidade cultural.

4 - O desenho é uma linguagem mas não é uma língua. A linguagem plástica não possui, como a linguagem verbal, a "dupla articulação", o que leva C. Lévi Strauss a afirmar: "a arte é um fenómeno signico, mas está a meio caminho entre o signo linguístico e o objecto puro e simples - (C.L. Strauss - *Le cru et le cuit*)";

- a) - o discurso plástico sustenta-se na articulação de duas coordenadas: o visível e o legível;
- b) - o legível pode ser entendido no plano sintático (leitura das convenções gráficas) ou no plano semântico (hermenêutica, denotação, conotação - o que leva sempre à construção de um discurso verbal).

5 - Sabemos que a substância do conteúdo de uma mensagem é transmissível (no essencial) por linguagens diferentes;

- mas:
- a) se as significações se podem traduzir (se permitem exprimir) os signos (que exprimem) são, obviamente, diferentes;
 - b) sabendo também, (como se refere (pág. 1)), desde Saussure e Hjelmslev que "uma língua (e uma linguagem) é mais formada que substância", será não no plano semântico da mensagem (eventualmente "herdade" do título) mas no plano sintático que as

virtualidades e capacidades da mensagem têm que ser procura-
das;

c) além disso:

a MENSAGEM				
VERBAL (é):				
(ou) tende para...	denotativa	transparente	referencial	objectiva
a MENSAGEM	conotativa	opaca	emotiva	subjectiva
PLÁSTICA é:				
(ou tende para...)				

1.3 - No título: "Maria lê o jornal à varanda"

① | ② | ③ | ④

- a) - encontramos quatro (chamesmo-lhe para já elementos) aos quais deveriam corresponder (numa transposição mecânica de signos verbais para signos icônicos), outros tantos ícones;
- b) - verificamos no entanto que a ② não corresponde nenhum signo;
- c) - a ① "Maria" corresponde um conjunto complexo de grafos que formam um signo que: denotaria "Maria" na hipótese de se tratar de um retrato de "Maria", mensagem essa que seria, eventualmente, recebida como « retrato de Maria » - o conceito que de "Maria" faria o receptor - se "Maria" fosse conhecida do transmissor e do receptor; se o transmissor tivesse seleccionado os traços que transmissor e receptor considerassem igualmente pertinentes; se o transmissor tivesse sabido apresentá-los, através de códigos gráficos (do conhecimento do receptor) ao receptor; se este os soubesse descodificar, etc.;
- d) - na situação presente a função do ícone /Maria/ não indica "Maria" nem refere « Maria » mas conota « rapariga », « mulher », « moça », etc., etc.;
- e) - a ③ e a ④ "jornal" e "varanda" correspondem, como veremos, grafos com um fraco poder de iconicidade;

- f) - existem no desenho outros gráfos não requeridos pela mensagem verbal.
- g) - o ícone/jornal/(como se verifica na fotocópia nº 2) retirado do seu contexto dificilmente denota "jornal";
- h) - o ícone/varanda/ retirado do contexto é ilegível como tal (fotocópia nº 3);
- i) - os ícones/varanda/ e /jornal/ são lidos por arrastamento e a sua possibilidade de denotar "varanda" ou "jornal" releva da estrutura da forma no plano de expressão;
- j) - os ícones /varanda/ e /jornal/ retirados do seu contexto, e perdendo assim a sua capacidade de designar "varanda" e "jornal", também não podem simbolizar porque não são, como tal, codificados.

2 - Análise do título:

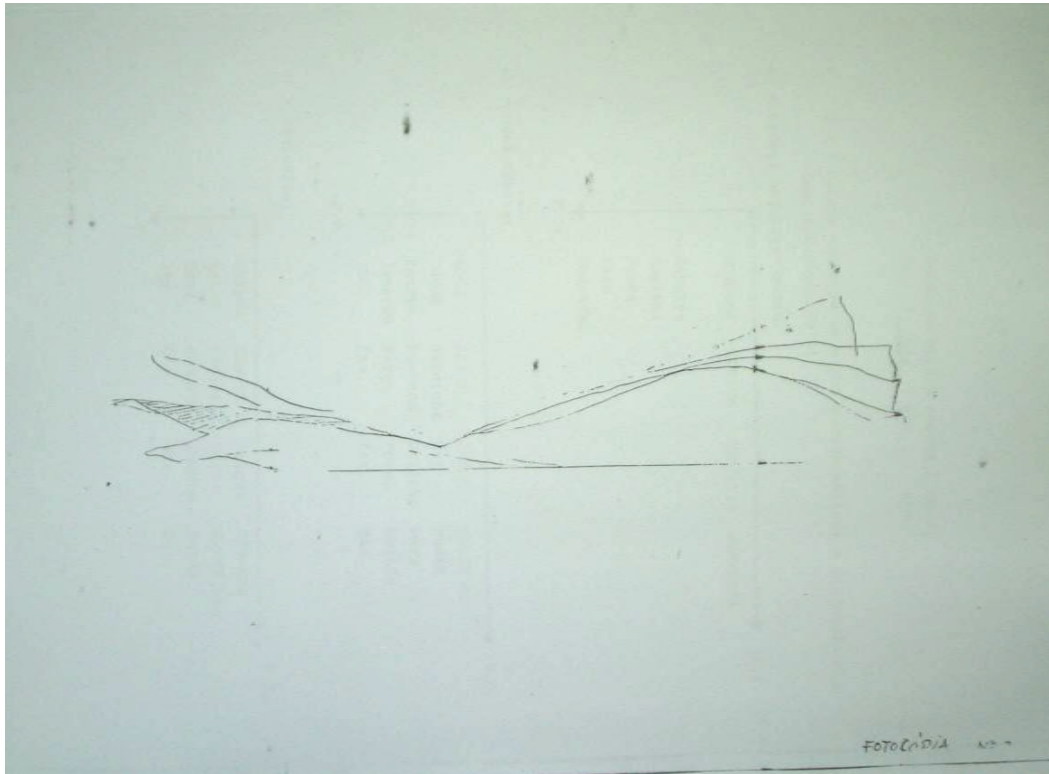
[(Maria)(lê o jornal)(ã varanda)]

① ② ③ ④

- a) - ① - Maria constitui um sintagma , ou unidade de sentido
- ② e ③ - lê o jornal outro sintagma
- ④ - ã varanda outro sintagma
- ① - sintagma nominal - **SN**
- ② e ③ - sintagma verbal - **SV**
- ④ - sintagma preposicional (introduzido por preposição) - **SP**
- b) - O sintagma preposicional é um constituinte facultativo da frase, junta informações ao seu conteúdo semântico; sem ele, porém, a estrutura gramatical do enunciado não seria destruída. Maria, lê, ou o jornal, não o exigem. É um constituinte extra nuclear da frase.



FOTOCOPIA NY 1



2.1 - Noção de eixo sintagmático e de eixo paradigmático

- a) - dissemos que no título "Maria lê o jornal à varanda", tínhamos três sintagmas, ou unidades de sentido:

[(Maria) (lê o jornal) (à varanda)]

- b) - no interior de um sintagma podemos distinguir sintagmas menores:

... { (Maria) (lê) (o jornal) (à varanda) } → eixo sintagmático
 ① ② ③ ④

ficaríamos assim com quatro sintagmas:

Maria - ①
lê - ②
o jornal - ③
à varanda - ④

- c) - mas podemos substituir "Maria" por "rapariga", ou "varanda" por "balcão", por exemplo. Teríamos assim:

①	②	③	④	→ E. ^{SINTAGMÁTICO} ~~SINTAGMA~~
Maria	lê	o jornal	à varanda	
Rapariga	olha	o livro	à janela	
Moça	vê	a revista	à mesa	
Menina	mira	a ementa	ao balcão	
Etc.	etc.	etc.	etc.	

E. ~~SINTAGMA~~ PARADIGMÁTICO

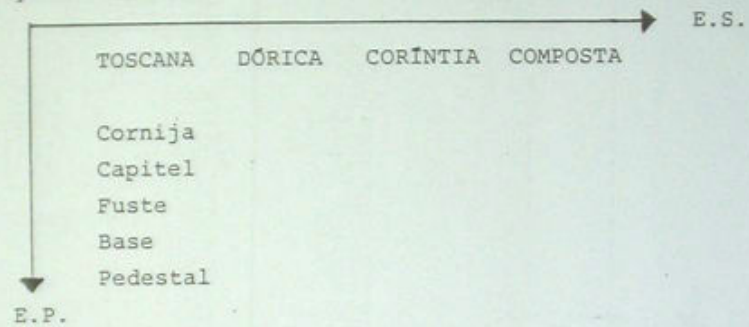
- d) - Verificamos que, no nosso desenho, a ambiguidade dos signos icônicos nos permitem ler qualquer uma destas hipóteses:

Exs.:
Maria vê a revista ao balcão
Menina olha o jornal à janela
Moça lê o livro à varanda

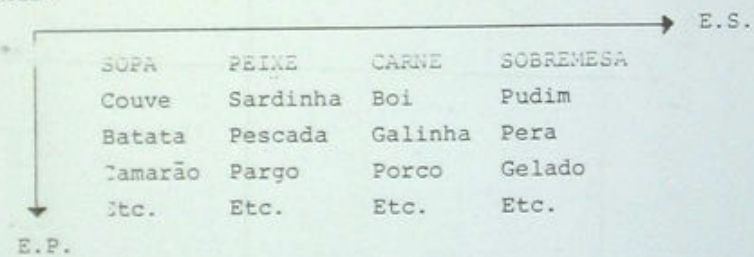
Rapariça mira a ementa à mesa
Etc. etc. etc. etc.

2.2 - Outros exemplos de eixos paradigmáticos e sintagmáticos
(ver fotocópia nº 4)

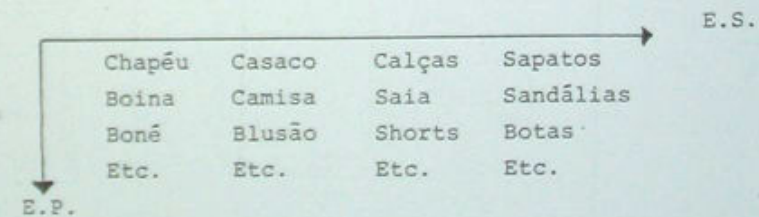
a) - ordens arquitectónicas:

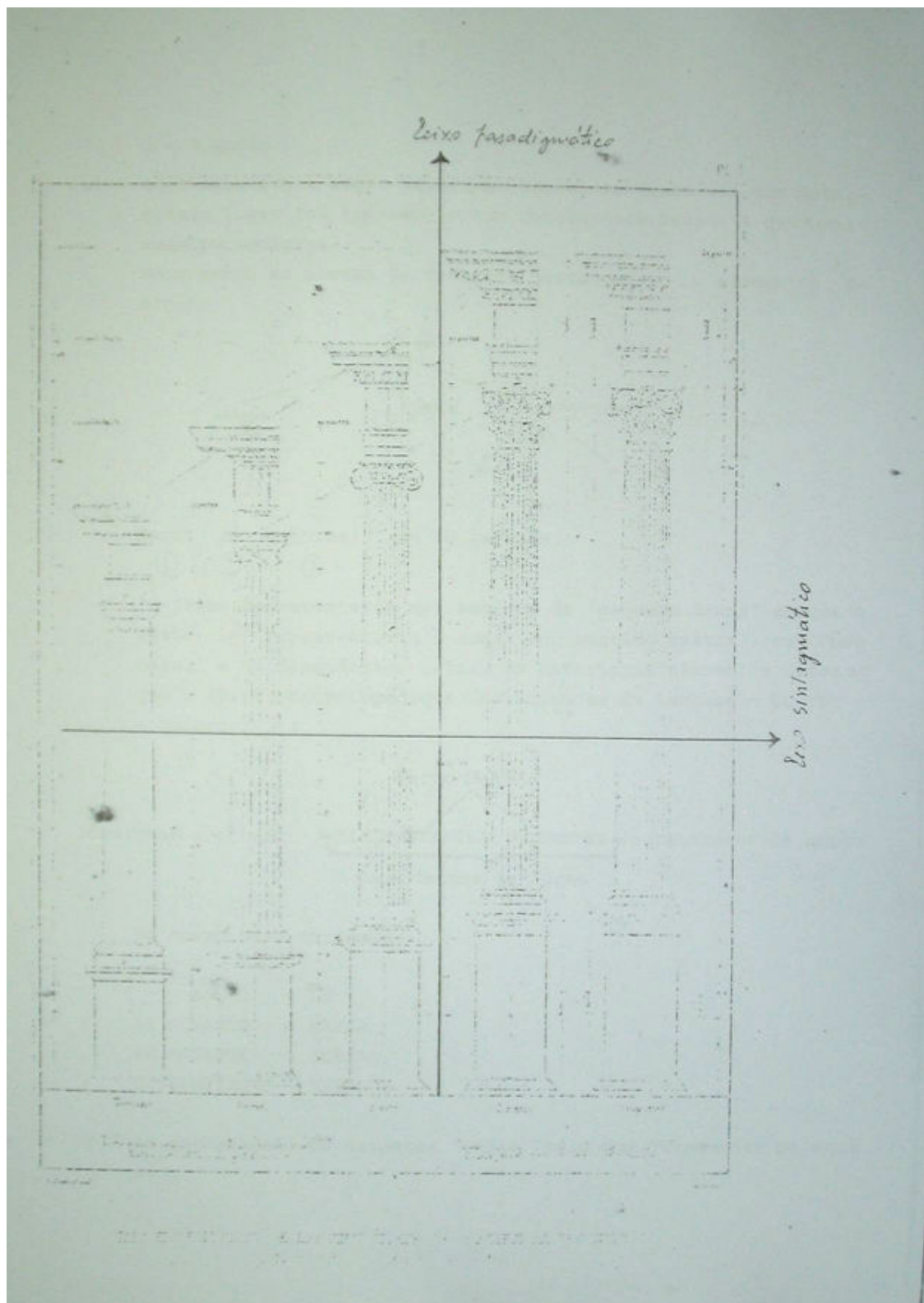


b) - numa ementa:



c) - vestuário:

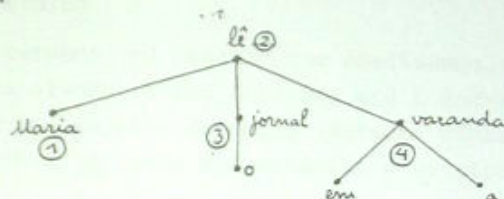




3 - A acção

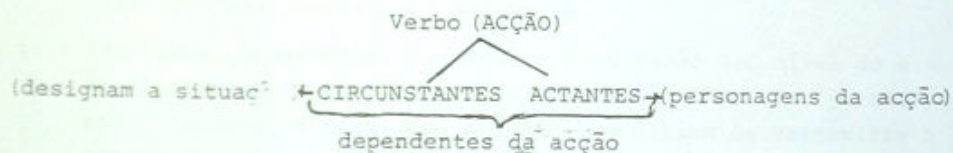
- a) - aceitemos que a acção (qualquer acção) se desenrola num determinado lugar (ou lugares) e num determinado tempo; e que tem as suas personagens.

Recorrendo ao Stemma de Tesnière destaquemos os elementos de acção:



Maria lê o jornal (em a) varanda
 ① ② ③ ④

"A frase representaria uma espécie de "pequeno drama" em que o verbo (lê) representaria a acção (no sentido teatral) ou o "processo" e os dependentes seriam os principais elementos dessa acção". (Dict. Encyclopédique des Sciences du Langage - Ducrot - Todorov)

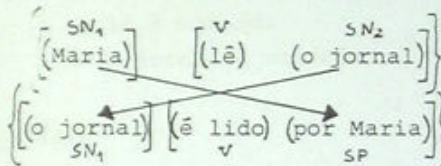


No nosso caso teríamos:

ACÇÃO - Lê
 1ª ACTANTE - MARIA
 2ª ACTANTE - JORNAL
 CIRCUNSTANTE - VARANDA

- b) - as personagens ou actantes "valem" pelo que fazem e não pelo que são.

- c) - lê, que designa a acção, não depende de nenhum dos outros elementos; todos os outros dependem dele.
- d) - efectivamente, e como veremos, a necessidade de dar a ler uma acção mobiliza todos os signos, o que parece lógico, pois a acção só "existe" na medida em que o "comportamento" dos signos a determina.
- e) - como veremos, no desenho que analisamos, a composição de todos os elementos foi dirigida até à ênfase da acção (ler) e não de Maria, sujeito da acção (actante número um) ou menos ainda de jornal (actante número dois) e sujeito na voz passiva.



Maria, que era sujeito na voz activa passa a complemento agente da passiva.

jornal que era complemento directo passa a sujeito.

- f) - Mas na passiva, jornal é um sujeito de superfície, porque o sujeito profundo continua a ser Maria.
- g) - Admitimos, finalmente, que toda a combinação (ao nível do eixo sintagmático) dos ícones que denotariam "Maria", "jornal", etc., teria sido feita com o objectivo último de transmitir a mensagem « lê ». Mas lê o quê? E quem?
- h) - « Rapariga »? « Moça »? « Jornal »? « Ementa »? Toda a selecção (ao nível do eixo paradigmático) poderá permitir estas selecções.
- i) - E onde? À « varanda »? À « janela »?
- j) - Apenas « lê » « vê » « olha », etc., continuam a "suportar" todas estas variantes facultativas e a determinar-lhe a função.

3.1 - Do eixo sintagmático,

(Maria lê)(o jornal)(à varanda)

① ② ③ ④

posso permitir-me jogar com estas quatro unidades de sentido da forma seguinte:

- 1 - Maria lê
- 2 - Maria à varanda
- 3 - lê o jornal
- 4 - lê à varanda
- 5 - o jornal à varanda

a) - Verifico o seguinte:

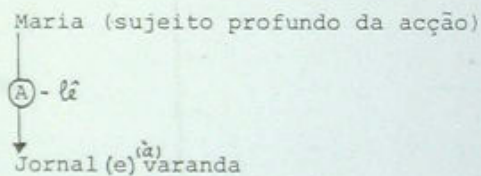
1 Maria lê	} Em 1 e 3 estão explícitos os dois actantes e acção (2º actante implícito em 4)
3 lê o jornal	
4 lê à varanda	
2 Maria à varanda	} dois actantes (sem acção) (2º)
5 jornal à varanda	

Em 2 Maria (está) à varanda (ou em a)

Em 5 o jorn. (está) à (ou:em a) varanda.

- b) - Maria (está) à varanda tende(ria) a aproximar a imagem de "Maria" de uma situação de "retrato", dado que uma das características do retrato é a "pose", o que pressupõe a ausência de movimento da personagem e logo de uma acção.
- c) - /Maria/, efectivamente, está em pose? O movimento está pressuposto, como veremos, na oscilação da sua cabeça (acção de ler) e dos seus olhos? Mas este movimento, fundamental, a nível da leitura do desenho é feito por arrastamento no plano do conteúdo?

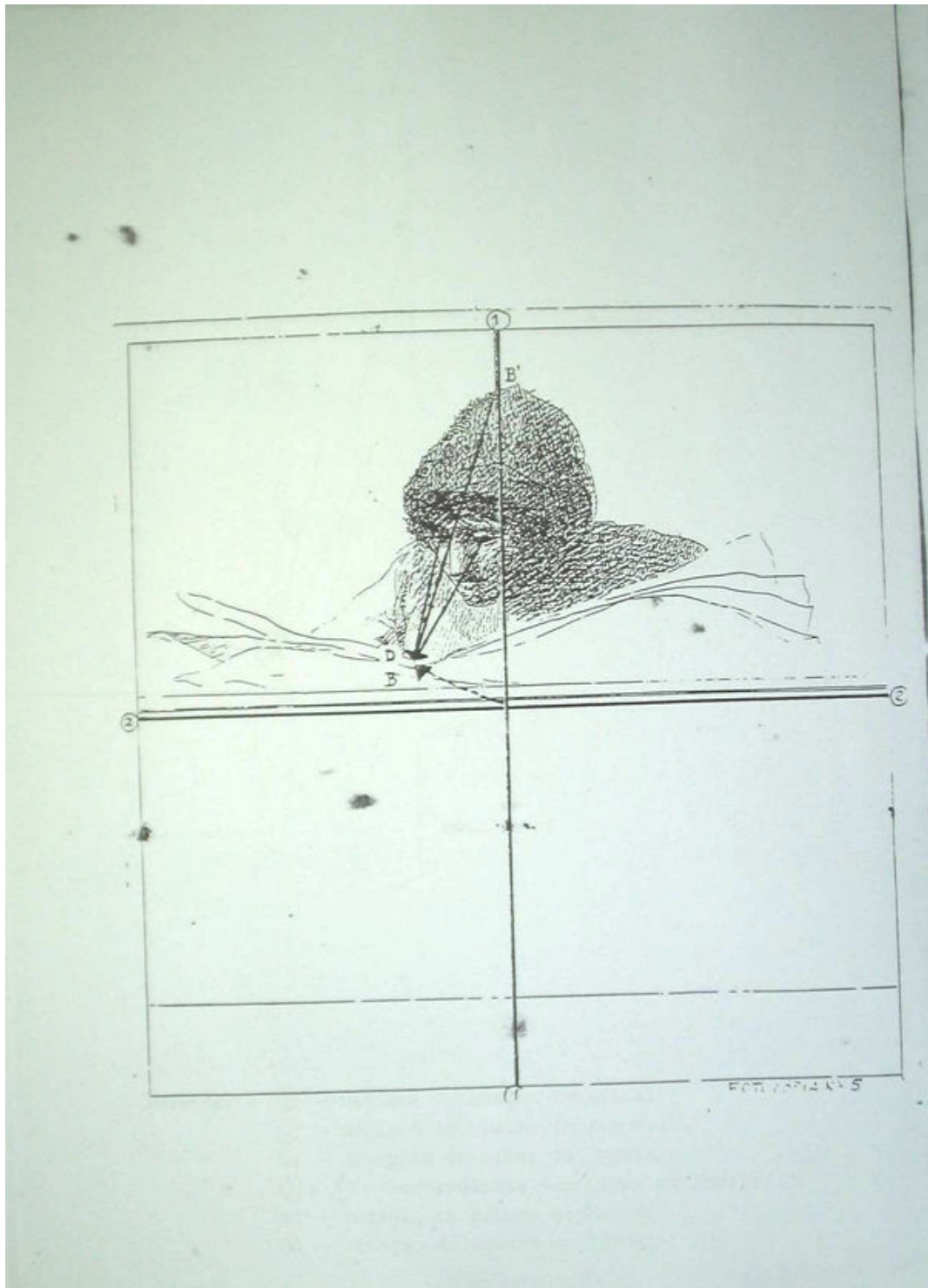
- b) - se considerarmos que varanda é o complemento circunstancial de lugar - o circunstante, como vimos - nada pode acontecer, a Maria, a lê ou a jornal sem a sua existência. Tudo se passa lá - à varanda;
- c) - o que na frase, em termos de análise linguística era um mero "constituente facultativo", extranuclear, é para nós condição "sine qua non": o lugar onde, remete-nos assim directamente ao espaço. O nosso discurso desenvolve-se aí, enquanto o discurso verbal se desenvolvia no tempo;
- d) - de Maria apenas partem ~~v~~ectores porque ela é o sujeito profundo da acção?
- e) - nenhum vector existe (visível no esquema) de Maria para jornal, mas no desenho ele é fundamental: representa o olhar de Maria. Ele é a própria acção;
- f) - vimos que os três vectores que partiam dos actantes Maria, jornal e do verbo ler, se dirigiam para varanda. Se sobreposermos a estes o olhar de Maria, teríamos:



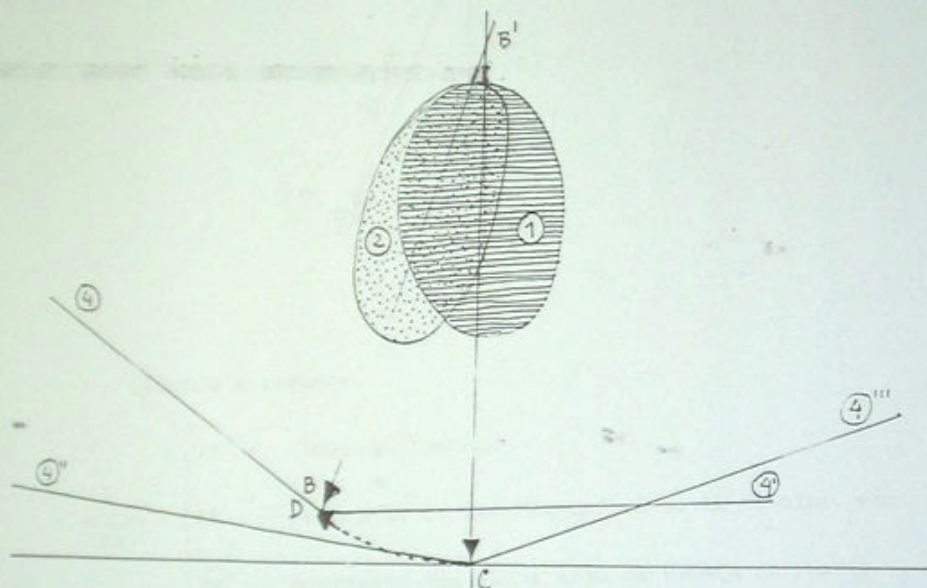
- (A) - é o próprio eixo sintagmático do título, e condensa:

Maria lê
 Maria lê o jornal
 Maria lê o jornal à varanda.

- g) - Se transportarmos para o desenho alguns desses vectores (ver fotocópia nº 5) podemos construir o seguinte esquema:

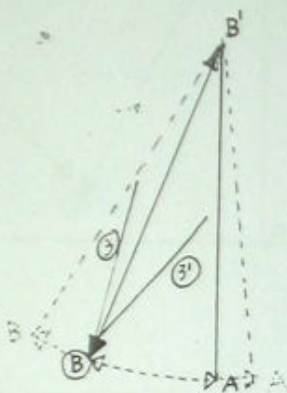


legenda: - ① - mediana do quadro (vertical)
 ② - mediana do quadro (horizontal)
 BB' - direcção do olhar de /Maria/
 ③ e ③' - convergência dos olhos de /Maria/
 AB' - rotação da cabeça de /Maria/
 DC - rotação do centro do /jornal/.



Na posição frontal (1), de absoluto repouso, (pressupomos) antes de iniciar a acção, os olhos de /Maria/ e o vértice formado pelas folhas do jornal situar-se-iam no centro do quadrado. (C)

- i) - a acção "lê" pode, na composição, resumir-se ao seguinte esquema:

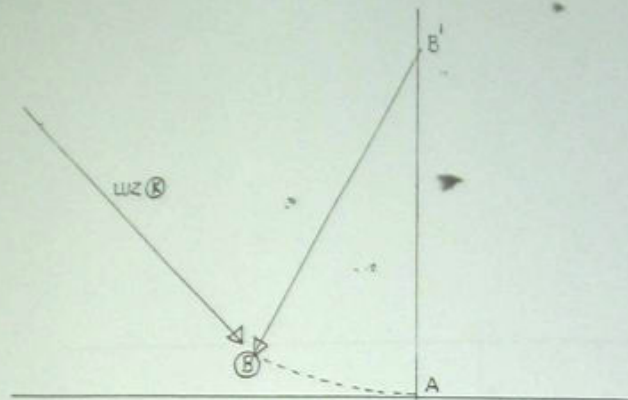


Legenda e resumo:

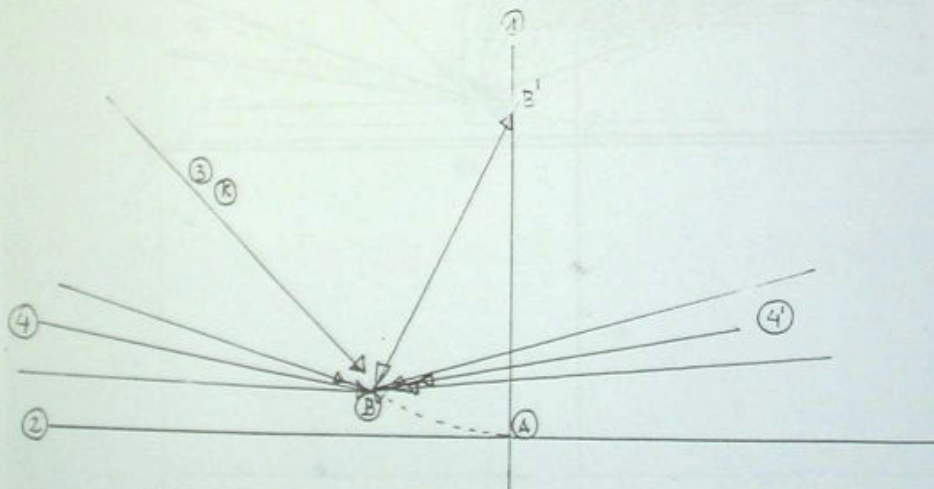
ACÇÃO (LER) - $\left\{ \begin{array}{l} \overline{BB} - \text{olhar de /Maria/} \\ \text{e} \\ \overline{BB'} - \text{percepção do que /Maria/ vê ou lê ou olha, etc.} \\ \overline{AB} - \text{movimento dos olhos e/ou da Cabeça de /Maria/} \end{array} \right.$

- j) - existe um outro elemento fundamental: a luz. Ela pode ser considerada actante ou circunstante da acção, conforme a maneira de analisar a composição. (K)

É de qualquer forma elemento que vem actuar directamente no ponto de conflito: - O ponto (B). Teremos assim:



k) - somando aos elementos que já possuímos o eixo de direcção da luz e os eixos das folhas do jornal obteríamos o seguinte esquema:

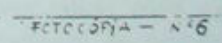


VSE FOTOCOPIA Nº 6

Legenda: $\left. \begin{array}{l} B'B \\ AB \end{array} \right\} \text{acção}$

① - mediana do quadrado (vertical)

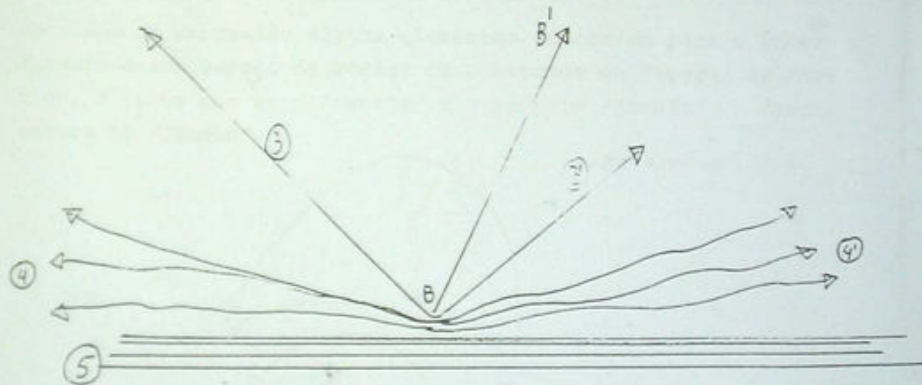
② - mediana do quadrado (horizontal) e /varanda/



B - ponto de conflito (centro da acção)
(3) e (3') - actante (?) ou circunstante (?) luz
4 e 4' - jornal

No espaço fechado do rectângulo superior do desenho (e também, mas em menor escala, no espaço fechado do quadrado) gera-se, assim, um movimento centrífugo, que tenderia - naturalmente - para o centro do quadrado e que o autor deslocou para o ponto de conflito (B).

1) - mas gera-se também, paradoxalmente, um movimento centrípeto:



Legenda: BB' - percepção de /Maria/

(4) e (4') - /jornal/

(3) e (3') - /reflexão luminosa/

(5) - as rectas que pretendem denotar "varanda" concorrem ambigualmente: quer para acentuar o movimento centrífugo, quer o centrípeto, quer para isolar a acção no rectângulo superior, quer para estabelecer uma transição entre o espaço do rectângulo superior e a superfície do rectângulo inferior.

m) - O espaço da acção é, como vimos, duplamente contido:

a) - na curta extensão que vai do /jornal/ aos /olhos/ de /Maria/

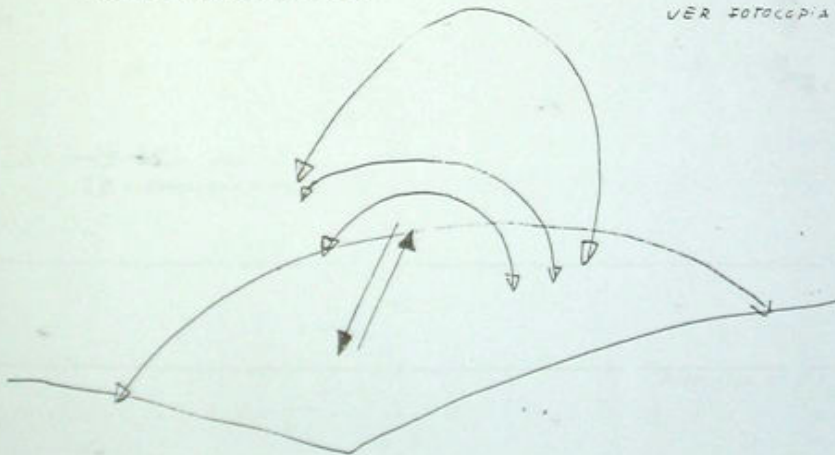
b) - e releva da participação de elementos não icónicos (nem transformáveis em ícones) e puramente conceptuais: "entender", "perceber", ler em suma!

c) - estabelece uma dialéctica entre o espaço real geométrico, a três dimensões, que a luz vem vivificar, e o conceito de tempo, que a duração do acto ler vem tornar significante.

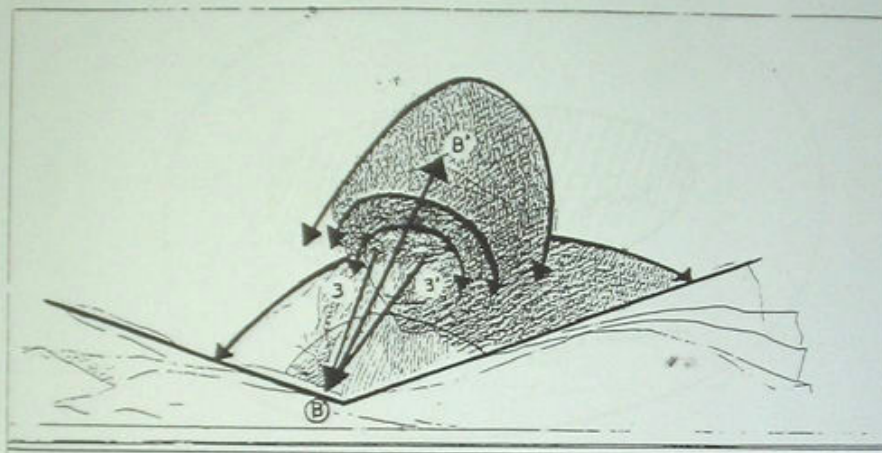
d) - é o espaço conceptual do sujeito da acção, que se isola do espaço aberto - extensão livre - onde se situa o circunstante varanda - e do qual vem o actante (?) ou circunstante (?) luz para participar no conflito da acção (?) ou para nele participar como circunstante (?)

n) - no plano da expressão alguns elementos concorrem para o encerramento deste espaço da acção: os contornos da /touca/ de /Maria/, a linha dos seus /ombros/ e o próprio /jornal/, a mancha escura do /cabelo/...

VER FOTOCOPIA Nº 7

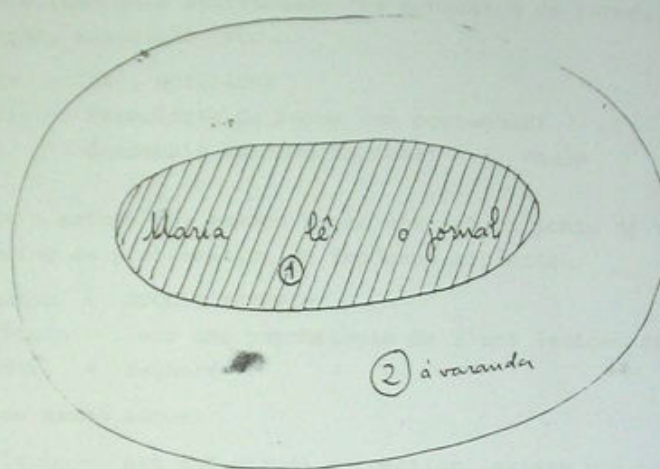


o) - poderemos, finalmente, representar em esquema os dois espaços: da acção e do circunstante:



BB' — BB — illar, ver.
BB' — percepção —

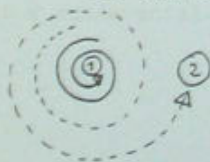
FOTOCÓPIA N.º 7



Legenda: - ① - espaço fechado da acção e seus actantes (espaço conceptual, vivido pelo sujeito)

② - a) - espaço aberto, real e tridimensional (que o desenho reduz metaforicamente a uma abstracção) - o espaço, no desenho é tudo o que não é -

b) - o circunstante varanda torna-se conotativo pela "existência" do espaço, (e só no contexto do discurso plástico como vimos (fotocópia nº 3)); mas no plano da forma de expressão joga ambiguamente, confundindo-se com ele.



BIBLIOGRAFIA

1. Para o estudo mais aprofundado dos conceitos de forma, sensação, percepção, expressão, etc.:

- Autor - PAUL GUILLAUME
Título - Psicologia da Forma (em português)
Edit. - Companhia Editora Nacional - S. Paulo

- 1.1 - Para o estudo dos mesmos temas mas sob um ponto de vista mais próximo da problemática do fenómeno artístico:

- Autor - RUDOLF ARNHEIM
Título - Vers une psychologie de l'art (edição francesa)
Edit. - Seghers

ou, do mesmo autor:

Título - Art and visual perception (existe uma tradução brasileira)

2. Para uma abordagem da semiótica:

- Autor - JEANNE MARTINET
Título - Chaves para Semiologia (tradução portuguesa)
Edit. - Publicações D. Quixote (Col. Universidade Moderna nº 49)

(recomenda-se este livro pela clareza da exposição, e pelo facto de tentar abarcar toda a problemática da semiótica para além do campo da linguística) - (Bem sistematizado)

- Autor - ROLAND BARTHES
Título - Elementos de Semiologia (em português)
Edit. - Cultrix

(Estudo já clássico e fundamental. (Muito relacionado com a linguagem)

- Autor - PIERRE GUIRAUD
 - Título - A Semiologia
 - Edit. - Presença (Biblioteca de Ciências Humanas)
- (Bem sistematizado aborda a semiótica em geral).

Aconselha-se também um dicionário de filosofia e um de linguística:
(por exemplo) para a consulta da terminologia empregada na semiótica:

- Título - Dictionnaire de la linguistique
 - Autor - Direcção de Georges MOUNIN
 - Edit. - Presses Universitaires de France
-
- Título - Dicionário das Ciências da Linguagem (em português)
 - Autor - OSWALD DUCROT e TZVETAN TODOROV
 - Edit. - Publicações D. Quixote

Para consulta de termos que a filosofia aborda também:

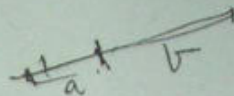
- Título - Vocabulaire technique et critique de la philosophie
 - Autor - ANDRÉ LALANDE
 - Edit. - Press. Uni. de France
- (este dicionário existe na biblioteca da Escola)

Uma gramática escolar pode ser útil.
Por ex.:

- Título - Gramática pedagógica do Português (3) (para o ensino secundário)
- BEATRIZ FLORIDO, DUARTE DA SILVA, JOAQUIM FONSECA
- Edit. - Porto Editora

Para um estudo aprofundado da semiótica da obra de arte:

- Autores - FERDINAND DE SAUSSURE - Curso de Linguística Geral (Ed. D. Quixote)
- CHARLES S. PERICE - Écrits sur le signe (Ed. Seuil)
- ERNST CASSIRER - La Philosophie des formes symboliques (3 volumes) (Ed. Minuit)



- R. BASTIDE - Usos e sentidos do termo "estrutura" (Ed. S. Paulo)
ANTOLOGIA - O Estruturalismo (Portugália Ed.)
IL CIRCOLO LINGUISTICO DI PRAGA - Milão, Silva
ROLAND BARTHES² - quase todos os livros
JEAN BAUDRILLARD - Le système des objects (Ed. Gonthier)
NOAM CHOMSKY - Sintactic Structures
UMBERTO ECO - Estrutura Ausente
- Formas do Conteúdo
- Artigo publicado no nº 29 da revista "Communication"
- "Pour une reformulation du concept de signe iconique"
JULIEN GREIMAS - Semantique Structurale (Ed. Larousse)
LÉVI STRAUS - Antropologie structurale - Ed. Plon
- Le cru et le cuit - Ed. Plon
CHRISTIAN METZ - Le Langage du Cinema - Ed. Larousse
ABRAHAM MOLES - Théorie de l'information et perception esthétique
(Ed. Tempo brasileiro)
- Art et Ordinateur (Ed. Castermam)
LUIS PRIETO - Message et signaux - Ed. P.U.F.
JEAN LOIS SCHEFER - Scénographie d'un tableau (Ed. Seuil)
Rhétoriques, sémiotiques - (Revue d'Esthétique, 1979/1.2) - Ed.
Union G. D.'Editions)
Sémiotique de l'Espace - (vários autores) - Ed. Denoel/Gonthier
Les sciences humaines et l'oeuvre d'art - diversos autores - Ed.
la connaissance - Brux.
Change/la peinture - Ed. Seghers/Laffont
CH. P. BRU - Les éléments picturaux - Ed. Vandes
JEAN PARIS - L'espace et le Regard - Ed. Seuil