

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras

Departamento de História da Arte



Helena Almeida:

Um estudo sobre pintura, fotografia e perceção.

Sofia Morais Marques

Dissertação orientada pelo prof. Doutor Pedro Lapa, especialmente elaborada para a
obtenção do grau de mestre em História da Arte e Património.

2022



Figura 1 Espólio Helena Almeida, Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte: Helena Almeida, Galeria e+o Friedrich.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao meu orientador, o prof. Doutor Pedro Lapa, por todos os ensinamentos, não só ao longo da dissertação, como também nos seminários de Estudos da Arte Contemporânea e Teoria e Crítica da Arte Contemporânea. As ideias que constam neste trabalho têm como gênese esse período curricular, não tendo sido possíveis sem a feitura do mesmo. Por todos os motivos, esta será sempre uma experiência à qual associarei um enorme valor.

Em segundo lugar, agradeço ao professor arguente, o Doutor Delfim Sardo, na medida em que o seu contributo meticoloso ajudou a definir certos acertos, para além de ter suscitado várias questões que me deixaram entusiasmada pelo futuro.

Da mesma maneira, agradeço a generosidade dos professores Pedro Alves e Emanuele Mariani, uma vez que me permitiram assistir ao seminário de Fenomenologia, abrindo-me a perspetiva para muitos conceitos que utilizei na última parte do presente trabalho.

Os agradecimentos seguem, com especial destaque, para o apoio prestado pela biblioteca do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, durante o período mais cerrado da pandemia. A Fundação Calouste Gulbenkian também foi centro de grande auxílio pelo que, em muitas instâncias, sem a sua Biblioteca de Arte, parte deste trabalho não teria sido possível. Foi pena não ter tido tempo para ainda mais pesquisas!

Agradeço, igualmente, o apoio incondicional prestado pelo meu pai, José Marques, pela minha irmã, Elisabete Marques, e, pelo Bernardo Sasseti Costa. Entre muitos amigos, deixo um especial agradecimento à Márcia Pires, bem como ao José Silva e à Rita Patrício. A todas as pessoas que não faço menção direta, deixo desta forma escrito que reconheço, profundamente, todos os gestos de incentivo que ao longo deste percurso me foram prestados.

Declaração de originalidade – Trabalho Final.

Eu, Sofia Morais Marques, estudante n.º 146 506, autora do trabalho final de Mestrado, submetido à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulado *Helena Almeida: um estudo sobre pintura, fotografia e percepção* e orientado pelo prof. Doutor Pedro Lapa, declaro ser a autora deste trabalho original, que não foi antes submetido a outra instituição para efeitos de obtenção de grau.

Declaro ainda que todas as fontes de informação usadas nesta dissertação foram devidamente referidas.

Lisboa, 15 de setembro de 2021

Assinatura: 

Resumo

A presente dissertação baseia-se no estudo das obras de Helena Almeida. Numa primeira instância, patenteia-se por ser uma análise sobre a conjuntura portuguesa de meados de 1950 e dos anos 1960 e 1970. Tal análise surge na senda de estabelecer relações entre as características gerais desta conjuntura e o percurso da artista até à realização de pinturas de pendor abstrato-geométrico (década de 1960), com recurso à historiografia da arte. Seguindo esta linha de ideias, as informações recolhidas permitiram-nos colocar as questões que sinteticamente colocamos: 1) em que medida as fotografias da pintora (dado que a artista se identifica sempre como tal) significam um “eterno retorno a casa”?; 2) como é que estas podem expressar o estabelecimento de uma “fronteira” entre o desenho e a pintura?; 3) de que modo a produção fotográfica se interliga com a representação de algo que lhe preexiste (no caso em que procede à materialização de um processo perceptivo em específico: a visão)? Na tentativa de responder a estas questões seguimos o raciocínio que nos é suscitado pelos elementos que tridimensionalmente sobressaem das obras de Helena Almeida (nomeadamente a mancha de tinta ou o do fio de crina). Seguindo fielmente esta *intuição racional*, a presente investigação propõe duas metodologias que se associam à historiografia portuguesa e se coadunam com o teor dos trabalhos de Helena Almeida: uma fenomenológica, outra semiótica.

Palavras-chave: pintura, fotografia, perceção, fenomenologia, semiótica.

Abstract

The present investigation aims to study the artwork of Helena Almeida. It begins with an analysis of the Portuguese conjuncture of the mid-1950s, 1960, and 1970. Then, with that in mind, we interpret the first paintings with an abstract-geometric penchant (dating 1960's), recurring to art historiography. Above all, we try to answer the following main questions: 1) in what way do the photographs of the artist (1969-2018), which, above all, identifies herself as a painter, mean an “eternal return to home”?; 2) how can it express the establishment of a “frontier” between drawing and painting? 3) Finally, how does the photographic production interconnect with the representation of something that pre-exists (in the case of the materialization of a perceptive process in specific: vision)? In the process of answering these questions, we followed a logic aroused by the elements that stand out from the artwork (namely, the hue or the strings). Following this *rational intuition*, we propose two methodologies that mingle the Portuguese historiography of art with the content of Helena Almeida's artwork: one phenomenological and the other semiotical.

Keywords: painting, photography, perception, phenomenology, semiotics.

Índice

| | |
|--|-----|
| Resumo/Abstract | 4/5 |
| Lista de Imagens | 7 |
| Introdução | 9 |
| Parte I – Enquadramento | 12 |
| 1.1 Anos de formação. | 14 |
| 1.2 A passagem da década de cinquenta para a década de sessenta. | 26 |
| 1.3 A aproximação portuguesa à arte internacional. | 32 |
| 1.4 O novo panorama ocidental. | 34 |
| 1.5 A passagem da década de sessenta para a década de setenta. | 39 |
| Parte II – Pintura | 46 |
| 2.1 A receção portuguesa dos conceitos sociológicos de Francastel. | 50 |
| 2.2 As primeiras exposições individuais de Helena Almeida. | 53 |
| 2.3 A relação com a arte concreta | 60 |
| 2.4 A relação das obras de Helena Almeida com os projetos do “Nouveau-Réalisme” – Novas perceções do real. | 72 |
| Parte III – Fotografia | 75 |
| 3.1 A fenomenologia enquanto método interpretativo | 77 |
| 3.2 O corpo segundo o método fenomenológico | 81 |
| 3.3 Semiótica | 94 |
| 3.4 A relação das obras de Helena Almeida com o Acionismo Vienense | 99 |
| Considerações finais | 119 |
| Bibliografia | 124 |

Lista de Imagens

Figura 1 – Espólio Helena Almeida, Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte: *Helena Almeida, Galeria e+o Friedrich*.

Figura 2 - Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: *II Exposição de Alunos da ESBAL*, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1954.

Figura 3 - *Meu Amigo, Para Ernesto de Sousa, De Helena Almeida*, 1974. Fotografia tirada na exposição “Meu Amigo, Obras e documentos da coleção Ernesto de Sousa”, organizada pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

Figura 4 – Helena Almeida, *Sem Título*, 1967. Tinta acrílica sobre tela. 118x89 cm.

Figura 5 – Helena Almeida, *Sem Título*, 1968. Tinta acrílica sobre tela e madeira. 130x97,5x4 cm.

Figura 6 – Helena Almeida, *Sem título*, 1968. Tinta acrílica sobre tela, madeira e roldanas. 130x97x6,5 cm.

Figura 7 – Helena Almeida, *Sem Título*, 1968. Tinta acrílica sobre tela, volumes em tela pintada a tinta acrílica dentro de bolsa PVC. 215x97cm.

Figura 8 – Helena Almeida, *Sem título*, 1969. Tinta acrílica sobre tela e madeira. 131x99x15 cm.

Figura 9 – Helena Almeida, *A noiva*, 1969. Tinta acrílica sobre tela, madeira e tule. Dimensões variáveis.

Figura 10 – Helena Almeida, *Tela Rosa para vestir*, 1969. Fotografia. 83x73 cm.

Figura 11 – Helena Almeida, *Sem Título*, 1969. Tinta acrílica sobre tela, madeira e fios.

Figura 12 – Helena Almeida, *A Casa*, 1979. Fotografia.

Figura 13 – Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1977. Fotografia.

Figura 14 – Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1975. Fotografia. 47x55 cm.

Figura 15 – Helena Almeida, *Estudo para dois espaços*, 1977. Fotografia. 53x43 cm.

Figura 16 – Helena Almeida, *Desenho Habitado*, 1975. Fotografia. 59 x 56 cm; 64 x 77 cm.

Figura 17 – Helena Almeida, *Sente-me*, 1977. Fotografia. (10x) 32x22 cm.

Figura 18 - Fotografia tirada na exposição da Fundação Calouste Gulbenkian, curada por Helena Freitas e Bruno Marchand, Tudo o que eu quero – Artistas Portuguesas de 1900-2000 (2 de junho a 23 de agosto de 2021).

Figura 19 – Helena Almeida, *A casa*, 1979. Fotografia. 79 x93 cm.

Figura 20 – Helena Almeida, *A casa*, 1981. Fotografia.

Figura 21 – Helena Almeida, *Dias quasi tranquilos*, 1990. Fotografia.

Figura 22 – Helena Almeida, *A bola verde*, 1992. Fotografia.

Figura 23 – Helena Almeida, *Eu estou aqui*, 2005. Fotografia.

Figura 24 – Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte, Artur Rosa, Galeria e+o Friedrich.

Figura 25 – Helena Almeida, *Dois espaços*, 2006. Fotografia. 275 x 130 cm.

Figura 26 – Helena Almeida, *O abraço*, 2006. Fotografia.

Introdução

A presente dissertação foi elaborada para a obtenção do grau de mestre em História de Arte e Património, na instituição da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Encontra-se dividida em três partes essenciais, com as necessárias subdivisões. Tem como tema central a interpretação das obras da artista Helena Almeida (1934-2018) bem como a interligação dos temas pintura, fotografia e perceção. Resumidamente, a primeira parte concerne o enquadramento histórico, de modo a esclarecer a conjuntura que remonta à formação da artista. A segunda reporta à exploração dos trabalhos de Helena Almeida a partir das suas primeiras exposições individuais, no final da década de sessenta. Por seu turno, a terceira parte consiste, finalmente, na interpretação das suas obras datadas a partir de 1969, designadamente *Tela Rosa Para Vestir*, uma vez que Helena Almeida identificou, neste período, o objetivo de colocar “a pessoa dentro do próprio quadro” (Helena Almeida, 2005).

Na feitura desta investigação, demos primazia aos estudos retrospectivos sobre os trabalhos de Helena Almeida. Neste sentido, destacamos os catálogos *Helena Almeida, Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo* (Porto, Fundação de Serralves, 1995) e *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra* (Porto, Fundação de Serralves, 2015). Ademais, muitas das considerações do presente trabalho partem da análise de textos e entrevistas realizadas sobre e com a participação de Helena Almeida referentes à exposição de 2004, *Pés no Chão, Cabeça no Céu*, comissariada por Delfim Sardo, no Centro Cultural de Belém. Acrescenta-se ainda a participação da artista na exposição coletiva *Anos 60, Anos de Ruptura* (Lisboa, 1994). O catálogo da mesma ofertou-nos informações cruciais durante a pesquisa.

Com efeito, o enquadramento segue uma investigação que respeita a realidade artística portuguesa de modo a estabelecer certos pontos de referência passíveis de serem relacionados com o percurso de Helena Almeida, desde os seus anos de formação. Correlaciona, brevemente, a problemática de meados dos anos 1950 (figuração/abstração) de acordo com os aspetos políticos, económicos, sociais e culturais mais relevantes, sendo preponderante a visão dos factos sociológica, que correlaciona diferentes testemunhos historiográficos. Analisa, igualmente, os anos 1960, bem como a passagem para os 1970, sendo esta transição de especial interesse, pois corresponde a um dos momentos mais cruciais do trabalho da artista. O enquadramento que fazemos liga-se ainda aos aspetos da conjuntura internacional que influenciaram o panorama português através da ação por

parte dos críticos, da entrada de informação no país, das viagens ou formações realizadas pelos críticos, historiadores ou artistas (agentes culturais). Esta ligação tem o fito de explicitar a dinâmica que se estabeleceu no mundo artístico após a Segunda Guerra Mundial e a influência desta no contexto português. Permite-nos, então, perceber não só o contexto das obras de Helena Almeida, como também os estudos sobre as mesmas por vários historiadores e críticos de arte nacionais, tais como José-Augusto França (1922-2021), Fernando Pernes (1936-2010), Rui Mário Gonçalves (1934-2014), José Ernesto de Sousa (1921-1988), António Rodrigues (1954-2008), entre outros.

Com efeito, a segunda parte do trabalho patenteia-se por abordar as primeiras exposições individuais de Helena Almeida, datadas de 1967, 1968 e 1969. Tem como principal tema uma reflexão sobre as suas pinturas, desenhos e instalações. Pretende ser um ponto de ligação para a interpretação das suas obras fotográficas, que datam a partir de 1969. Na feitura da mesma, foi de extrema importância a dissertação de Ivo Braz, na medida em que esta respeita o desenvolvimento das obras de Helena Almeida compreendidas entre os anos 1947-1979, bem como os escritos de Delfim Sardo. Relaciona também o facto de Helena Almeida ter estudado com Pierre Francastel no *Institut de Hautes Études* e de este ter sido professor de José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves e Fernando Pernes. As considerações adotadas nesta parte do trabalho advêm principalmente da “dialética entre crítica e atividade artística” (Bernardo Pinto de Almeida). Assim, tal como José-Augusto França descreve em 1967, o desenvolvimento da arte contemporânea pode ser interpretado mediante os termos “forma”, “conteúdo”, “metáfora” e “metamorfose” – conceitos que influenciaram a nossa interpretação dos elementos do foro pictórico que a artista transpõe nas suas obras. Para além disso, as reflexões que propomos, a partir da crítica e da historiografia, desenvolver-se-ão com considerações sobre a arte Abstrato Geométrica, Arte Concreta, Arte Madí, Neoconcretismo, obras Lúcio Fontana e, por fim, com o Nouveau Réalisme.

Seguindo o raciocínio de Ernesto de Sousa (sugerido no final do enquadramento do presente trabalho), relacionado principalmente com o abstracionismo-geométrico (do Neoconcretismo, por exemplo, aprofundado na segunda parte da investigação), a última parte desta pesquisa contará com a interpretação das obras de Helena Almeida que datam de 1969 adiante. Tendo em conta a dicotomia interior/exterior, verso/reverso patente nos trabalhos da artista, equacionaremos os seus desenhos, pinturas e fotografias com os preceitos fenomenológicos que reportam às noções de *perceção* e de *corpo*. A um nível

sintático, muitos dos escritos de Maurice Merleau-Ponty que datam da década de sessenta apresentam um nível de correspondência com muitos dos termos utilizados por Helena Almeida na descrição das suas obras. Seguindo esta linha de ideias, adotámos a fenomenologia como principal método de interpretação (isto é, a fenomenologia como uma metodologia informada pela época), pois na conceção deste trabalho notámos na existência de estudos que implicitamente abordam a obra da artista referindo esta perspetiva. Estas abordagens apresentam-se, na sua generalidade, breves pelo que a presente investigação intenta contribuir com uma análise sistemática dos termos fenomenológicos que concernem a experiência perceptiva e a arte. Será nestes termos que analisaremos o tema pintura, fotografia e perceção. Procuramos, portanto, adotar este género de construção mental como um método interpretativo possível, no sentido em que serão relevantes os conceitos de perceção e de corpo. Será ainda de ressaltar que, para o estado de questão, foi de enorme valor o encontro da dissertação de mestrado de Nicoleta Sandulescu (*Múltipla Singularidade: a pintura e o corpo, 2019* – mais propriamente, o capítulo dedicado a Helena Almeida), pois ajudou-nos a corroborar a perspetiva fenomenológica (principalmente a relação com a perspetiva de Maurice Merleau-Ponty) com o raciocínio de outros autores, tais como Ernesto de Sousa, Fernando Pernes, Delfim Sardo ou Isabel Carlos. Na medida em que as análises de certas particularidades das séries fotográficas de Helena Almeida, a partir da década de setenta, não se podem cingir ao estudo que tem por base a fenomenologia, correlacionaremos a metodologia fenomenológica com os escritos de Hubert Damisch (aluno tanto de Pierre Francastel como de Maurice Merleau-Ponty) e os de José Gil, a partir da noção de signo. Ademais, as obras de Helena Almeida deste período serão ainda contrapostas ao *Acionismo Vienense*, de modo a fundamentar o cariz das formulações interpretativas até então realizadas sobre a fenomenologia e a semiótica. A partir das conclusões sobre os trabalhos de 1970, percorreremos uma seleção de obras que datam das décadas 1980, 1990 e 2000. No fundo, pretendemos responder à seguinte questão: de que modo a produção fotográfica se interliga com a representação de algo que lhe preexiste, sendo que procede à materialização de um processo perceptivo em específico (a visão)? Na prossecução do presente trabalho, tivemos em mente a seguinte perspetiva:

“O que conta não é o que algo significa, mas o facto de significar. Tentar traduzir o significado é, de certo modo, esquecer todos os problemas que coloca o efeito do significante. Os efeitos da significância não se analisam em termos de tradução. Não se

trata de traduzir as obras, de dizer qual é o seu sentido numa linguagem articulada. Trata-se de saber qual o efeito que isso faz e como esse efeito se produz.”¹

Parte I – Enquadramento.

(1934-1980)

Maria Helena de Castro Neves de Almeida foi uma artista plástica portuguesa, nascida em Lisboa, no dia 11 de abril de 1934. Faleceu em Sintra, no dia 25 de setembro de 2018. Do ponto de vista histórico, os primeiros quarenta anos de sua vida integraram-se no contexto político do Estado Novo, regime de cariz autoritário, instituído por António de Oliveira Salazar (1926/1928-1974²). Resumidamente, o discurso ideológico do Estado Novo patenteou-se pela sua “matriz integralista”, bem como pela adesão a valores católicos conservadores. Expressava, assim, uma forte vertente legalista, corporativista, antiliberal, anticomunista e unipartidária, baseada no “direito e na moral”, com o fito de “... fornecer «certezas» claras e incontrovertidas que (...) [modelassem] os espíritos e (...) [legitimassem] o direito de mandar, anulando e ilegitimando a veleidade de resistir, com isso justificando e tornando aceitável, como coisa natural, o dever de obedecer”.³ O discurso de propaganda do regime salazarista, ao nível, cultural, prendia-se com “A reinvenção do passado histórico, num sentido nacionalista, tradicionalista e imperial”, munindo-se para o efeito, do conceito de nação para estabelecer uma história que coincidissem com “... o passado de nautas, santos e cavaleiros e com o seu destino providencial e colonizador...”.⁴ O Estado Novo, reiterou, portanto, o culto da ordem, da autoridade do Estado, da hierarquia e do dever. Arrogava-se, ainda, do estatuto de uma nação pluricontinental. A este regime, associaram-se simbolicamente as palavras: Deus, Pátria, Trabalho, Autoridade e Família. Tais palavras enfatizavam o coletivo, em

¹ Joana Cunha Leal, *Entrevista com Hubert Damisch*, Acedido no dia 4 de maio de 2021 <http://hdl.handle.net/10362/12466> .

² José Mattoso (dir.), Fernando Rosas, *História de Portugal, O Estado Novo (1926-1974), Sétimo Volume* (Lisboa: Editorial Estampa, 1998) 258-261.

Sobre a datação utilizada:

1926 – Ditadura militar instituída pelo movimento de 28 de maio de 1926;

1928 – Salazar assume a coordenação de todos os ministérios, a partir da Pasta das Finanças;

1932 – Salazar assume funções enquanto Chefe de Estado;

1933-34 – Período referente às novas instituições implantadas pelo regime.

1974 – Revolução de Abril.

³ José Mattoso (dir.), Fernando Rosas, *História de Portugal, O Estado Novo (1926-1974)*, 259.

⁴ José Mattoso (dir.), Fernando Rosas, *História de Portugal*.

detrimento do caráter individual de cada cidadão, uma vez que, para o Estado Novo, vigorou, acima de tudo, o conceito de bem geral da nação. Os anos de 1935-45 ficaram, então, compreendidos na história portuguesa como “anos de equilíbrio social, estabelecido (...) de maneira passiva”⁵.

Independentemente de ter pertencido a esta conjuntura, quando Helena Almeida referia o despertar do seu interesse pelo meio artístico, evocava amiúde os momentos da sua infância, passados no atelier de seu pai – o escultor Leopoldo de Almeida (1898-1978)⁶. Sobre esses momentos a artista revelou que era curioso observar o olhar de seu pai enquanto escultor, pois este “... era um olhar interior (...) Achava muito engraçada aquela maneira de o artista olhar o outro como um objeto.”⁷ No atelier de seu pai (onde pousou como modelo desde os seus 5/6 anos de idade), Helena Almeida diz ter aprendido muito sobre as exigências do trabalho artístico, cedo assimilando o rigor metodológico que o pai apresentava, pois observara quantas horas era preciso trabalhar por dia, quantas vezes era necessário refazer o mesmo trabalho.⁸ Sobre esta matéria, Peggy Phelan interpreta que Helena Almeida “Escutava os sons dos diferentes materiais que ele esculpia, o seu primeiro contacto com a música do fazer arte. (...) Posar permitiu-lhe perceber que uma imagem é uma expressão do seu ser que, embora insuficiente, está inteiramente ligada à materialidade deste. E começou também a entender as múltiplas formas possíveis de “estar” no espaço do atelier – como *performer*, como observadora, como estando e não estando ali.”⁹ A sensibilidade artística, por parte de Helena Almeida,

⁵ José-Augusto França, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910-1980)*, 2ª edição (Lisboa: Horizonte, 1980) 72.

⁶ Leopoldo de Almeida foi um escultor, académico e professor da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, local onde lecionou as disciplinas de Desenho e de Escultura. O auge da carreira do artista coincidiu com o regime salazarista, tendo sido autor de diversas encomendas públicas. Foi premiado com o Prémio Soares dos Reis em 1940. As suas obras mais célebres são, segundo o Parlamento português, as estátuas da Ressurreição de Lázaro e de São João Baptista para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima (Lisboa) e de D. Nuno Álvares Pereira (Mosteiro da Batalha). Constam também as estátuas equestres de D. João I. Segundo Cristina Tavares, o nome de Leopoldo de Almeida pode ser encontrado entre os “renovadores da estatuária nacional”. Leopoldo de Almeida foi o escultor da estátua da Soberania, na medida em que o arquiteto foi Cotineli Telmo (1940, Exposição do Mundo Português). Foi, portanto, parte integrante do grupo responsável pela feitura do Padrão dos Descobrimentos.

Parlamento, Assembleia da República,
<https://www.parlamento.pt/VisitaParlamento/Paginas/BiogLeopoldodeAlmeida.aspx>

Cristina Azevedo Tavares *As Artes Plásticas em Portugal*, In Silvia Ferrari, Guia de História da Arte Contemporânea, pintura, escultura, arquitetura, os grandes movimentos, (Lisboa: Editorial Presença, 2001)

⁷ Arquivos RTP, Helena Almeida (Programa), *Por outro lado IV*, RTP2, 2004.
<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/helena-almeida/>

⁸ Universidade Aberta, *Entre Nós: entrevista a Helena Almeida*, 2004.
<https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/7478>

⁹ Peggy Phelan, *Helena Almeida: O espaço no limite da imagem* In *Helena Almeida, A minha obra é o meu corpo* (Porto: Fundação de Serralves, 2015), 189.

estará, assim, conexas ao atelier de seu pai, tanto pelas razões anteriormente referidas como pelo facto de a artista ter escolhido desenvolver as suas obras no mesmo local, até ao final de sua vida. Ademais, Helena Almeida é irmã do arquiteto Leopoldo Castro de Almeida e da pintora Manuela Almeida. Partindo destas informações, perguntar-nos qual será a conexão do espaço do atelier (enquanto espaço dentro do seu contexto familiar) com o contexto histórico em que a artista se integra.

1.1 Anos de formação

Quando Helena Almeida enveredou pelo meio académico, escolheu, então, cursar na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL) – local onde iniciou o curso de Pintura no ano de 1954¹⁰. Note-se que, durante o período académico, a artista contraiu matrimónio com Artur Rosa¹¹, dando-se sequentemente o nascimento de seus filhos (José de Almeida Rosa e Joana Rosa). Interrompeu o curso passados três anos a contar do seu início, porém, finalizou-o em maio de 1964, com uma pintura a óleo intitulada *O Circo*.¹² Relativamente ao Ensino Superior, mais propriamente ao curso de Pintura, Helena Almeida mencionou as aulas de História da Arte e de Modelo Vivo como muito interessantes, porém, também salientou, que, para si, o aspeto mais profícuo da sua experiência académica concerniu a troca de “impressões” com os seus colegas, dinâmica que podemos corroborar com o seguinte testemunho:

“... O melhor que tínhamos era a troca de impressões uns com os outros e a descoberta – a descoberta dos impressionistas, do Picasso, dos artistas que estavam na moda. Depois, quando ia viajar com os meus pais, ia ver os museus ficava a par das coisas. Na Escola

¹⁰ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: Nelson DiMaggio, *Helena Almeida: Muito naturalmente pintora* In *Flama*, outubro de 1967.

¹¹ Artur Rosa (1926-2020) foi um artista português, formado em arquitetura. Segundo Rui Mário Gonçalves este era “oriundo de uma família de músicos”. Exerceu atividade na área da escultura. Para além disso, foi diretor da galeria lisboeta *Quadrante*. Segundo António Rodrigues, Artur Rosa dedicou-se à escultura em 1951, porém “só cerca de 1965 define um projeto global em torno dos equilíbrios instáveis da Op. Art.” Segundo o autor mencionado, o artista trabalhou, portanto, objetos e serigrafias, tendo como projeto os “processos de obtenção de ritmos visuais contraditórios (*Evolução de um retângulo em malhas logarítmicas*, 1966), num restrito vocabulário formal composto por formas-cores em multiplicação serial, num propósito notório de intervenção espacial, que o levava a integrar espelhos em alguns dos objetos.” Trabalhou ainda com materiais como o alumínio anodizado, aço inox e Plexiglas, como a obra encomendada para a sede da Fundação Calouste Gulbenkian (*Grupo escultórico*, 1969) nos permite atestar. Será muito importante indicar que Artur Rosa é o fotógrafo de Helena Almeida, sendo que as obras fotográficas da mesma se encontram conexas ao seu marido. Parte desta informação consta no catálogo *Anos 60, anos de ruptura, uma perspetiva da arte portuguesa nos anos sessenta* (Lisboa: Livros Horizonte, 1994), s./n.º p. A informação remanescente remonta: Rui Mário Gonçalves, *100 Pintores Portugueses do século XX* (Lisboa: Publicações Alfa, 1986), 184.

¹² Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: *A nossa mulher em Veneza, Grande Reportagem, Figura Helena Almeida*, 11-15 de Junho de 2005, pp. 22-30.

não podia haver tendências, tínhamos que fazer o que os mestres mandavam, mas depois em casa, no atelier, fazíamos o que nos apetecia. E havia as exposições dos estudantes, onde expúnhamos o que queríamos “arte abstrata”, coisas assim do género”.¹³

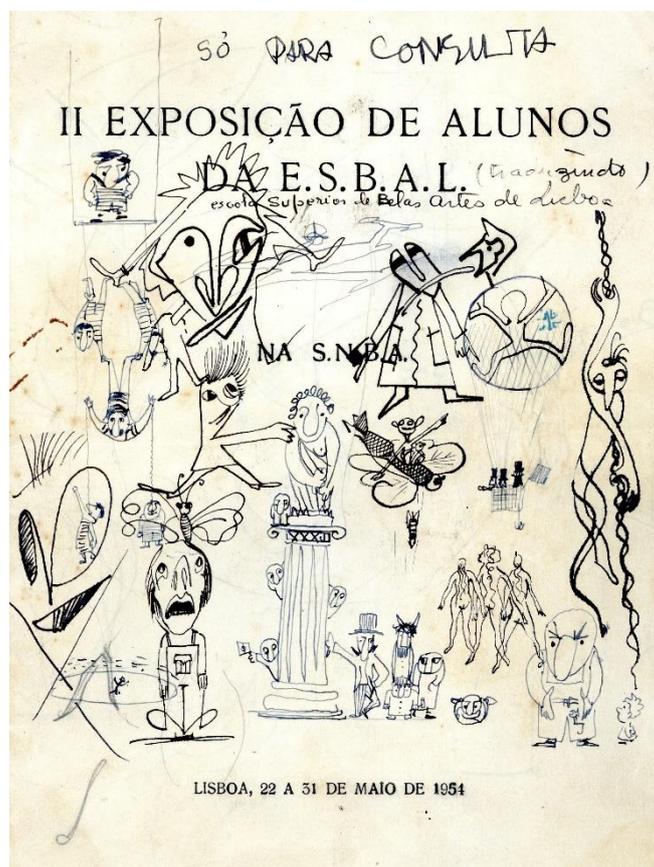


Figura 2 Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: II Exposição de Alunos da ESBAL, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1954

No sentido da colaboração com os seus colegas, e de acordo com os dados recolhidos na Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), Helena Almeida participou nas exposições de alunos da ESBAL datadas de 1954, 1955 e 1956.¹⁴ Sobre estas exposições coletivas serão de salientar dois números da revista *Ver, fascículos de artes plásticas*, organizadas pelos alunos António Lopes, René Bértholo e Sebastião Fonseca. As informações destas publicações afiguram-se importantes, na medida em que nos permitem destrinçar a consciência da coletividade académica que Helena Almeida

¹³ Marta Moreira de Almeida, João Ribas, *Uma Conversa que não acaba* In Maria Ramos (coord.) *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo* (Porto, Fundação de Serralves, 2015), 129

¹⁴ Fundação Calouste Gulbenkian, *II Exposição de Artes Plásticas*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961), 67

integrou. Em 1955¹⁵, o nome da artista encontrava-se entre os *intermediários dos informes* relativos à *III Exposição* dos alunos, onde também constam os de Vieira de Almeida, João Cutileiro, Nuno Portas e Leopoldo de Almeida. A publicação de 1955 noticiava sobre o facto de o Ministério da Educação Nacional não reconhecer os estatutos que a Associação Académica propunha. Tais conteúdos são corroborados por Helena Almeida, na medida em que referiu que “... nós aprendíamos muito uns com os outros [alunos]. Muito mais do que com os professores, porque o programa era muito antiquado.”¹⁶ Ademais, a artista revelou que muitos dos conteúdos que os professores lecionavam nas aulas já tinham sido por si apreendidos, uma vez que sempre atentara nas sugestões de seu pai, na altura também docente da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.¹⁷ Segundo o jornal *Diário Popular*¹⁸, o problema da escola era “muito ingrato”, pois alguns professores “não tinham nem condições pedagógicas nem educação estética suficientes para fazerem compreender os alunos os problemas superiores da arte.” Estes e outros aspetos, que revelam algum descontentamento ou desânimo face ao “péssimo ambiente artístico do país”¹⁹ e dos alunos, poderão ser coadunados com a apertada conjuntura dos anos cinquenta, que se demarcou pelo tumultuoso diálogo entre os artistas e o Estado.

De forma a esclarecer estes problemas de comunicação, os anos cinquenta iniciaram-se com as eleições de 1951 para a Presidência, que, resumidamente, se traduziram na incapacidade de o Estado integrar a oposição partidária no sistema eleitoral²⁰. Demarcaram-se, igualmente pelo “isolamento do País” ao nível internacional. De outro modo, os anos cinquenta caracterizaram-se pela adaptação gradual dos princípios do “nacionalismo económico”, “cooperação e complementaridade das economias”, tendo como consequência a revisão do “ideal autárcico” e o favorecimento de um mercado que adotou como princípio a “livre troca de bens e serviços entre as

¹⁵ António Lopes Alves, René Bértholo, Sebastião Fonseca (org.), *Ver: fascículos de artes plásticas*, N.º1, 2ª Série, Lisboa, 1955, s.nº/p.

¹⁶ Marta Moreira de Almeida, João Ribas, *Uma Conversa que não acaba* In Maria Ramos (coord.) *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo* (Porto, Fundação de Serralves, 2015), 129.

¹⁷ Arquivos RTP, Helena Almeida (Programa), *Por outro lado IV*, RTP2, 2004. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/helena-almeida/>

¹⁸ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: *A 3ª Exposição dos alunos das belas-artes* In *Diário Popular*, 25 de janeiro de 1956.

¹⁹ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: *A 3ª Exposição dos alunos das belas-artes*.

²⁰ Cristina Azevedo Tavares *As Artes Plásticas em Portugal*, In Silvia Ferrari, *Guia de História da Arte Contemporânea, pintura, escultura, arquitetura, os grandes movimentos*, (Lisboa: Editorial Presença, 2001) 198-199.

nações”²¹ (ainda que sobrevivessem as tendências protecionistas derivadas do *crash* de 1929). Nesta época, Portugal tinha como projeto a construção de um “espaço económico português”, largamente afetado pela entrada de Portugal na ONU (1954) e pelos movimentos de libertação nacional das colónias resultantes da Conferência de Bandung (1955). A partir da OECE (organização que conta com Portugal na qualidade de membro fundador), foram criados planos de carácter económico e financeiro que visaram a cooperação inter-estatal e supranacional, “uma área comum de comércio livre”, como a CEE (1957) e a EFTA (criada em 1959), à qual Portugal aderiu em 1960²². Em setembro de 1957, Portugal definiu a sua “política de adesão à EFTA”²³, porém, só em 1986 integrou a CEE. A par da relação de Portugal com a Europa, foi alicerçada, no período pós-guerra, uma relação económica e diplomática com os Estados Unidos da América. Assim sendo, as eleições presidenciais de 1958, ficaram na história portuguesa compreendidas como um agouro do “princípio do fim”²⁴ do salazarismo. Se ainda considerarmos os testemunhos sobre a sociedade portuguesa nos anos cinquenta, verificamos que este momento histórico é caracterizado com o recurso à palavra “atemporal”, no sentido em que as pessoas que viviam em Portugal sentiam-se “imóveis”, isto é, que os desenvolvimentos do ocidente (ao nível político, económico, social e cultural) não passavam pelo país²⁵. Acrescenta-se, a este período, a Guerra Fria (1947-1991), patenteada pela existência de dois blocos político-ideológicos ora encabeçados pelo capitalismo (EUA) ora pelo comunismo (URSS). Na perspetiva de Fernando Rosas “... ao longo dos anos 50, é a ideia de transição da evolução do regime, que polarizará todas as esperanças de mudança.”²⁶

Ligado a esta conjuntura, o ambiente cultural português sofreu uma transformação com o abandono da direção do SNI por parte de António Ferro (1950), bem como com o encerramento do seu salão oficial²⁷ (1951). Deu-se igualmente, o fecho da Sociedade

²¹ Fernando Rosas, *História de Portugal, O Estado Novo (1926-1974), Sétimo Volume* (Lisboa: Editorial Estampa, 1998) 427-465.

²² Fernando Rosas.

²³ Fernando Rosas.

²⁴ Fernando Rosas.

²⁵ José-Augusto França, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*, 43.

²⁶ Fernando Rosas, 451.

²⁷ José-Augusto França, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*, p. 45.

Nacional de Belas Artes (em abril de 1952²⁸) levado a cabo pelo SPN/SNI²⁹, derivado do confronto entre Eduardo Malta e o escultor José Dias Coelho, assassinado, anos mais tarde (1961) pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado). Segundo Rui Mário Gonçalves, António Ferro “... consagrava alguns velhos, com o Prémio Columbano, e assinalava alguns novos, «dentro dum indispensável equilíbrio (A. Ferro), com o Prémio Souza-Cardoso.”³⁰ Por seu turno, José-Augusto França salienta que devido à falta de críticos de arte no país, os artistas de cinquenta sentiram a obrigação de “desdobrar-se em críticos”, evidenciando que a arte deste período se encontrava dependente dos “critérios de gosto”, para além de não revelar “qualquer preparação crítica séria”³¹. Os anos cinquenta são socialmente associados “... a um estado geral de miséria, pessimismo, medo, descrédito e abandono das artes pelo regime que começava por sua vez a ser fortemente contestado.”³² Para além disso, por “questões de solidariedade cívica”, os artistas procuravam “espaços alternativos”, em detrimento dos espaços aliados ao Estado, visto que “o SNI estava fora de questão”³³. Tal disposição traduziu-se numa “oposição dos artistas ao regime (...) [que] desde 1946 [patenteou-se] por uma adesão em massa às Exposições Gerais de Artes Plásticas (SNBA), que se manifestaram até 1956.”³⁴ As exposições gerais tinham esta designação, pois agregavam as tipologias de “arquitetura, cerâmica, escultura, pintura, tapeçaria, desenho e gravura.”³⁵ – um aspeto que encontra

²⁸ Note-se, neste ponto, que a Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) foi encerrada em 1952 “pelo governo”, dois dias após a expulsão de Eduardo Malta. Na altura, *o Diário da Manhã* acusou a SNBA de ser “uma fortaleza comunista”. A instituição reabriu em novembro do mesmo ano. Todavia, no ano de 1953 foi realizada a 7ª Exposição Geral de Artes Plásticas. Informação extraída do folheto da exposição “Um grande comício sem palavras; a partir da II Exposição de Artes Plásticas de 1947” (30 de setembro de 2017 a 16 de abril de 2018), Centro Mário Dionísio. https://www.centromariodionisio.org/Imagens_historial/expgap.pdf

²⁹ SPN/SNI/SEIT: Secretariado de Propaganda Nacional, (1933)/ Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (1945)/ Secretariado do Estado da Informação e Turismo (1968). Foi um organismo público do Estado Novo da propaganda política, informação pública, comunicação social, turismo e ação cultural. António Ferro foi uma figura indissociável do SPN/SNI, uma vez que foi seu diretor entre o período de 1933 e 1949. O modernismo “na ordem”, encontrava-se, assim, ao serviço dos valores do Estado. António Ferro foi nomeado em 1933 como diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) que assentava na “Ideologia, Instituições e Práticas”, através da “Educação Nacional”, na “Organização Corporativa”, no “Ministério das Colónias/Ultramar” e “da definição das grandes linhas para a cultura e para as artes.” Segundo Fernando Rosas, após a demissão de António Ferro a propaganda transformou-se num “ritual burocrático de uma pesada ditadura política ideologicamente isolada e esmorecida, buscando a sobrevivência como principal valor, procurando durar a qualquer preço como fim quase exclusivo.” Fernando Rosas, *História de Portugal, O Estado Novo*, (Lisboa: Editorial Estampa, 1998) 260-263.

³⁰ Rui Mário Gonçalves, *A arte portuguesa do século XX*, 64.

³¹ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX* (Lisboa: Bertrand Editora, 1974), 465.

³² Gonçalo Pena, *Instituições Galerias e Mercado In Anos 60, anos de ruptura, uma perspetiva da arte portuguesa nos anos sessenta* (Lisboa: Livros Horizonte, 1994), s.n.º p.

³³ Gonçalo Pena, s.n.º p.

³⁴ Gonçalo Pena, s.n.º p.

³⁵ Rui Mário Gonçalves, *A arte portuguesa do século XX* (Lisboa: Círculo de Leitores, 1998) 66.

paralelo na organização das disciplinas da ESBAL. Consequentemente, “Após a quebra do silêncio por Humberto Delgado [apresentação da sua candidatura à Presidência da República e consequente propaganda em 1958], a polícia política e a censura apertariam ainda mais o nó, na mesma altura que, no exterior, o tempo era já de agitação.”³⁶ O ano de 1958 ficaria então assinalado pelo agudizar de todas estas tensões. Tendo em conta “o afastamento de António Ferro” e consequente “queda do SNI” no início desta década, os artistas acentuariam o seu afastamento perante os espaços de exposições sob a alçada do Estado, visto que estes não apresentavam nem “programação nem critérios sólidos.”³⁷ De acordo com António Rodrigues, a SNBA exibia uma “prolongada influência de sensibilidades académicas” (ainda que, segundo F. Rosa Dias, tivesse aumentado “a sua disponibilidade para a arte moderna” no final da década de cinquenta, com os eventos *I Salão dos artistas de hoje* (1956), *Salão de Arte Moderna* (1958), *50 artistas Independentes* (1959), e sequele direção de Conceição Silva³⁸). Assim, o surgimento da Fundação Calouste Gulbenkian significou, no contexto português do final da década de cinquenta “...a única alternativa possível”.³⁹ Deu-se igualmente o fim das *Exposições Gerais* (1956), contudo, o ano de 1954 representou um marco para a arte abstrata em Portugal, uma vez que se realizou o primeiro salão em 1954, sob a alçada da Galeria Março (1952-54), dirigida, na altura, por José-Augusto França.

A par desta conjuntura afere-se também, na década de cinquenta, o problema do “empobrecimento das classes médias”, circunstância que repercutiu na compra e venda de obras de arte, uma vez que apenas “as classes abastadas e o Estado”⁴⁰ detinham condições suficientes para participar no mercado. Neste sentido, José-Augusto França salienta que o mercado português deste período tendeu a valorizar a corrente naturalista, oitocentista, contribuindo para a estagnação da arte contemporânea de Portugal. O autor refere, igualmente, um fraco dinamismo ao nível da rede de galerias. Todavia, verifica, em Lisboa, a abertura da já referida Galeria Março (1952), da Galeria Pórtico (1955) e da Diário de Notícias (1957). Já no Porto, inaugurou-se a Galeria-Academia Domingues Alvarez (1954). De forma geral, estas galerias optariam por uma posição “prudente”

³⁶ Gonçalo Pena, *Instituições, Galerias e Mercado In Anos 60, anos de ruptura, uma perspetiva da arte portuguesa nos anos sessenta* (Lisboa: Livros Horizonte, 1994) s./n.º p.

³⁷ António Rodrigues, *Anos de Ruptura In Anos 60, anos de ruptura, uma perspetiva da arte portuguesa nos anos sessenta* (Lisboa: Livros Horizonte, 1994) s./n.º p.

³⁸ Fernando Rosa Dias, *A Arte Portuguesa e os ciclos da migração artística para Paris*, s./n.º p.

Informação consultada: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/9192>

³⁹ António Rodrigues.

⁴⁰ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, 479.

relativamente a “valores seguros, sem grandes riscos de atualidade”.⁴¹ Ao nível da integração da arte estrangeira em Portugal, o SNI intentou alguns projetos, atentamente percorridos por José-Augusto França⁴². O SNI mantinha nos anos 1950 a publicação *Panorama*, sustentando a sua “definição meio artística meio propagandística.” Já, em 1959, a FCG lançou, por sua vez, a revista *Colóquio* que no seu projeto continha “... arte do passado – mas não recusando também textos da atualidade.”⁴³

Em alguns aspetos, a revista *Ver* (fundada em 1954/1955, apenas com quatro números publicados) permite-nos enriquecer este resumo histórico da década de cinquenta com o levantamento de algumas dificuldades ao nível das instituições de ensino portuguesas. Estas dificuldades surtem efeitos no percurso profissional dos alunos que frequentaram a ESBAL. A publicação dos alunos tem, então, subjacente o descontentamento dos mesmos face às condições escolares. Estas condições notam-se sobretudo no anúncio dos requisitos para a *III Exposição de Artes Plásticas* de 1955 (realizada no dia 11 de junho, na Sociedade Nacional de Belas Artes), alertando para a ausência de um júri responsável pela admissão dos trabalhos submetidos no âmbito da mostra. De forma a esclarecer o teor da revista, José-Augusto França refere que esta foi “... marca de uma promoção de jovens artistas que começava a opor-se ao neo-realismo «literário» e «académico» (...). A publicação (a princípio copiógráfico) durou só quatro números.”⁴⁴

Relativamente aos resultados da *III Exposição*, a 2ª série da revista *Ver* (datada de 1956⁴⁵) permite-nos obter dados mais concretos sobre os aspetos mais marcantes da mostra anteriormente referida. Na publicação de 1956, temos como exemplos desta exposição coletiva um desenho de René Bertholo, uma escultura em cerâmica de Abel dos Santos, uma aguarela de Bartolomeu Cid, um desenho de José Escada, um guache de José Almada, um desenho de Gonçalo e uma escultura de José de Santa Bárbara. Nela também podemos encontrar reflexões dos alunos face à “violenta crítica do público”, isto é, a dos “colegas universitários, outros estudantes e críticos de arte”.⁴⁶ Neste sentido, os trabalhos expostos na SNBA em 1955 são-nos descritos em 1956 como um *fruto* de uma

⁴¹ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, 479.

⁴² José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, 491.

⁴³ José Augusto França, 473.

⁴⁴ José Augusto França.

⁴⁵ António Lopes, René Bértholo, Sebastião Fonseca (org.), *Ver: fascículos de artes plásticas*, N.º 2, 2ª Série (Fev./Mar.), Lisboa, 1956, s./n.º p.

⁴⁶ *Uma experiência positiva* In *Ver: fascículos de artes plásticas*, 6.

atividade *extracurricular*, uma vez que a “preparação técnica” que a Escola ofertava era, segundo os mesmos, “quase nula”⁴⁷. Nesta publicação os alunos expõem “questões de natureza pedagógica”, caracterizando (tal como Helena Almeida) o ensino académico português como “tradicional”, “inconsistente” e “desatualizado”⁴⁸. Do ponto de vista dos discentes, afere-se, portanto, um “corte de relações” entre a “preparação escolar” e a “vida profissional”, o que por consequência se traduziu nos trabalhos dos mesmos como “... uma total inconsciência e alheamento dos problemas da arte, começando por tomar uma posição de amadorismo em relação a ela...”⁴⁹. Resumidamente, os alunos responsáveis por esta publicação consideravam que a *III Exposição* significou um “momentâneo eclipse da vontade de agir”, contudo, foi útil na medida em que “constituiu um índice autêntico de um certo número de atitudes.”⁵⁰ Segundo Nikias Skapinakis (1931-2020): “A exposição assume, através de especulações formais, de deformações expressionistas, de ingenuidades infantis ou de sobrevivências académico-naturalistas um aspeto de desrespeito e desinteresse pela realidade das coisas e das pessoas que se torna inquietante.”⁵¹ As obras expostas dentro destas categorias corresponderam, igualmente, a uma “evasão do real”, a “expressões divorciadas da experiência pessoal e das experiências coletivas”⁵². Esse divórcio é também refletido na seguinte ponderação sociológica sobre a mostra:

“Existe em todos nós um perigoso alheamento do real-social, um esquecimento do homem. Não somos jovens membros de uma sociedade, somos indivíduos desligados e estranhos uns aos outros. A nossa arte, se assim lhe podemos chamar, não transcende o âmbito hermético do grupo do atelier. Vivemos, afastados, todos nós, das solicitações de uma sociedade atual, quer dizer, de uma vida comunal de encontro e revalorização do humano.”⁵³

Por todas as razões expostas, as obras apresentadas pelos alunos naquele ano revelavam, uma certa “atitude perante a vida” no sentido em que não evidenciavam

⁴⁷ *Uma experiência Positiva* In *Ver: fascículos de artes plásticas*, António Lopes, René Bértholo, Sebastião Fonseca (org.), N.º 2, 2ª Série (Fev./Mar.), Lisboa, 1956, pp. 6-8.

⁴⁸ António Alfredo, *Críticas à exposição* In *Ver: fascículos de artes plásticas*, António Lopes, René Bértholo, Sebastião Fonseca (org.), N.º 2, 2ª Série (Fev./Mar.), Lisboa, 1956, p. 3

⁴⁹ *Uma experiência Positiva*.

⁵⁰ *Por Nikias Skapinakis* In *Ver: fascículos de artes plásticas*, António Lopes, René Bértholo, Sebastião Fonseca (org.), N.º 2, 2ª Série (Fev./Mar.), Lisboa, 1956, pp. 4-5

⁵¹ Nikias Skapinakis.

⁵² Nikias Skapinakis.

⁵³ *Uma experiência Positiva* In *Ver: fascículos de artes plásticas*, António Lopes, René Bértholo, Sebastião Fonseca (org.), N.º 2, 2ª Série (Fev./Mar.), Lisboa, 1956, pp. 6-7.

qualquer “esforço para conciliar a arte com a vida”⁵⁴. Está, portanto, latente a conclusão de que seria importante *revalorizar o humano* no contexto da produção artística portuguesa e do seu significado cultural, evidenciando sinais de crise do pensamento humanista, pois os alunos questionavam a consistência de um pensamento verdadeiramente “moderno” em Portugal. Neste sentido, a noção de arte moderna apresentada no folheto-catálogo de 1956, para além de ser sinónimo de *vanguarda*, é ainda um conhecimento reiterado há cerca de cinquenta anos. A arte moderna era, portanto, tema de investigação – uma preocupação que se verificou em termos “linguísticos”, que os alunos aproveitavam dos exemplos de Amadeo e de Almada. Notemos, acima de tudo, que a publicação de 1956 revela a participação de Helena Almeida na mostra, na medida em que os seus trabalhos são criticados por António Alfredo⁵⁵. Apesar de não termos encontrado muitas informações relativamente à obra exposta pela artista, o Diário Popular revela que Helena Almeida apresentou “um bom desenho nu, pleno de movimento.”⁵⁶ Desta feita, os dados que recolhemos a partir destas publicações servem apenas para ilustrar que a década em que a exposição e as subsequentes críticas se realizaram, caracterizam-se pelo debate figuração/abstração. Entre os defensores da figuração, encontramos, por exemplo, o nome de Nikias Skapinakis.

Neste sentido, segundo José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves, a década de 1950 é influenciada pelo neorrealismo, surrealismo e o abstracionismo. Ficou marcada por uma “... auto-exigência ética e estética das novas gerações”⁵⁷, bem como pelo surgimento de críticos, como José-Augusto França. A figuração, de modo geral, tem como pressuposto a forma sensível que representa um objeto, sendo um meio com um “papel de referência”⁵⁸, isto é, expressão de uma configuração exterior de um corpo de qualquer ser. O figurativismo pode ser designado de naturalista ou mimético, realista ou estilizado. Na década de cinquenta, o termo figurativismo surge relacionado com o neorrealismo que tomou inspiração das obras de “Portinari, Orozco e Rivera”⁵⁹. Foi ainda

⁵⁴ Nikias Skapinakis, 5.

⁵⁵ António Alfredo, *Críticas à exposição* In *Ver: fascículos de artes plásticas*, António Lopes, René Bértholo, Sebastião Fonseca (org.), N.º 2, 2ª Série (Fev./Mar.), Lisboa, 1956, pp. 1-2.

⁵⁶ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: *A 3ª Exposição dos alunos das belas-artes* In Diário Popular, 25 de janeiro de 1956.

⁵⁷ Rui Mário Gonçalves, *A arte portuguesa do século XX* (Lisboa: Círculo de Leitores, 1998) 66.

⁵⁸ José-Augusto França, *Metamorfose e metáfora na arte contemporânea* In *Anos sessenta anos de ruptura* (Lisboa: Horizonte, 1994) s./n.º p.

⁵⁹ José-Augusto França.

considerado um projeto de oposição ao regime, dado que a sua atividade tinha um cunho crítico que se ligou frequentemente às *Exposições Gerais de Artes Plásticas e às Exposições Independentes*. Tinha como principal exemplo português o trabalho de Almada Negreiros. Os neorrealistas da década de 1950 almejavam “dinamizar o meio cultural”, “revalorizar a modernidade” e colocar um crivo de “consciência crítica nas suas obras”.⁶⁰ Agregaram as tipologias de pintura, arquitetura, cerâmica e escultura.⁶¹ Foi um movimento dominante em Portugal.⁶² Associou-se historicamente à queda “salão oficial de Ferro” em 1951.⁶³ Por esse motivo, muitas obras que os neorrealistas expuseram foram apreendidas pela polícia, tendo como momento mais tenso o ano de 1952. Por todas as razões expostas e, no que concerne especialmente o tema da pintura, os neorrealistas da década de 1950 paulatinamente “recuaram a sua posição estética ao nível da pintura tradicional, anterior aos esforços «desinteressados da estética «modernista».”⁶⁴ Os principais pintores portugueses neorrealistas foram: Júlio Pomar, Abel Salazar, Aníbal Alcino, Manuel Filipe, Sá Nogueira, Querubim Lapa, Rogério Ribeiro, entre outros. Segundo José-Augusto França, o domínio neorrealista provocou, nalguns artistas, uma consciência de “rutura” face o “formulário folclórico e cosmopolita de uma arte complexada, detida num novo academismo”⁶⁵. Todavia, esta corrente veio influenciar, na década de 1960, o surgimento da Nova Figuração, na medida em que a querela da década de 1950 surtiu numa reconsideração sobre “... o elemento-figura, quer na sua pureza, quer na sua capacidade semântica, em escritas espontâneas.”⁶⁶

O surrealismo, por seu turno, teve como pressuposto uma “espécie de síntese entre o sujeito e o objeto” na medida em que as formas não são mais do que “simulações”, contendo em si “conteúdo imanente do real”⁶⁷. Os artistas do surrealismo português tinham como principal referência o grupo de André Breton (1896-1966). As suas obras pressupunham um “... «movimento para o imaginário» em que «se fala poesia».”⁶⁸ Surge em 1947 (com expressão primária no *Grupo Surrealista de Lisboa*) contrapondo-se à “estética progressista dos neorrealistas e sugerindo uma nova situação estética que os

⁶⁰ Rui Mário Gonçalves, 66.

⁶¹ Rui Mário Gonçalves, 64

⁶² Rui Mário Gonçalves.

⁶³ José-Augusto França, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*, 44-45.

⁶⁴ José-Augusto França.

⁶⁵ José-Augusto França, 46.

⁶⁶ Rui Mário Gonçalves, 84.

⁶⁷ José-Augusto França, *Metamorfose e metáfora na arte contemporânea*, In *Anos 60, Anos de Ruptura, uma perspetiva da arte contemporânea nos anos sessenta* (Lisboa: Livros Horizonte, 1994) s./n.º p.

⁶⁸ José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, 278.

artistas envolvidos aceitaram denominar de *não figuração*. O surrealismo em Portugal contestou também o “modernismo academizado por Ferro”⁶⁹, sendo associado, segundo José-Augusto França, a um espírito de “renovação”. Já de acordo com Rui Mário Gonçalves, a maior parte dos pintores surrealistas provinham do neorrealismo.⁷⁰ Foi um grupo com numerosas dissidências, perfeitamente documentadas por José-Augusto França. Os principais pintores surrealistas são, então, Vespeira e António Pedro, Moniz Pereira, António da Costa, Alexandre O’Neill, Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Eurico Gonçalves, Fernando Lemos, entre outros. O grupo surrealista foi, portanto, um movimento que em Portugal exerceu a sua ação crítica, associando-se igualmente às *Exposições Gerais*. Contudo, a conjuntura portuguesa não foi a mais propícia, o que determinou a receção deste movimento no contexto nacional. Alguns dos artistas, para além de criticarem o neorrealismo, foram ainda adversos ao advento da arte abstrata. Segundo Rui Mário Gonçalves, o surrealismo permitiu na década de 1960 “a prática de uma nova modalidade” que ficou conhecida por objetualismo, na medida em que esta prática, à semelhança dos surrealistas (e também dos dadaístas), questionava “a problemática da nova-imagem e das condições de percepção ótica”.⁷¹

Assim, a arte abstrata portuguesa emergente na década de cinquenta tem como pioneiros Fernando Lanhas e Nadir Afonso. Constam também os nomes de Garizo do Carmo, Amândio Silva, Artur da Fonseca, Neves de Sousa, Joaquim Rodrigo, Jorge de Oliveira, entre outros. Notemos que “O entendimento crítico do Abstracionismo foi difícil também, e moroso, e só ao longo dos anos 50 ele beneficiaria de uma informação bibliográfica que então se generalizava internacionalmente, e de viagens e contactos exteriores tornados mais fáceis pela própria evolução dos costumes, dentro da curiosidade mais desembaraçado dos jovens artistas – veículo informativo ideal, e novo.”⁷² Apesar das críticas que geralmente designavam o abstracionismo como um movimento que agoirava a decadência da produção artística, o movimento abstrato português teve o apoio, por exemplo, do *I Salão de Arte abstrata* (1954, Galeria Março, dirigida por José-Augusto França). A paz entre estes diferentes grupos (neorrealistas, surrealistas e abstracionistas), foi, segundo Rui Mário Gonçalves, estabelecida mediante a crítica de arte portuguesa, principalmente através da ação de José-Augusto França, aquando este

⁶⁹ José Augusto França, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*, 49.

⁷⁰ Rui Mário Gonçalves, 71.

⁷¹ Rui Mário Gonçalves, 84.

⁷² José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, 277.

designou de “espaço ambíguo” toda a criação que pictoricamente se organizava num espaço que não “representava o real”, mas que também “não o rejeitava”. Para o efeito, introduziu outros termos como “figura-fundo” e “forma-espaço”.⁷³ Assim a “não-figuração” entrou na noção de “abstracionismo”, agregando também algumas obras surrealistas.⁷⁴ De acordo com Rui Mário Gonçalves, a aceitação do abstracionismo contribuiu para a nova figuração da década de sessenta, na medida em que tal é possível observar nas obras de Joaquim Rodrigo e Paula Rego.⁷⁵ Já de acordo com Bernardo Pinto de Almeida, tanto o neorrealismo como o surrealismo e o abstracionismo, apesar das querelas internas e externas têm em comum a “... reassimilação de um sentido de vanguarda tanto por parte dos artistas como dos movimentos que se foram organizando, [que] se estabeleceu a partir de três coordenadas, principais todas elas se instituindo através da tentativa (...) de mais uma vez entrar em sintonia por relação com o que internacionalmente ia acontecendo.” Deste modo, estas três correntes foram fundamentais “para a afirmação de novos rumos na década seguinte”⁷⁶

Face o exposto, todos os dados relativos aos alunos, supervenientes da conjuntura da década de cinquenta, permitiram-nos reter a importância do espaço do atelier como espaço de liberdade, embora este seja também espaço “hermético” (característica que no caso de Helena Almeida é passível de ser relacionada com as experiências passadas no atelier de seu pai). Permite-nos, para além disso, compreender a forma como se operavam as trocas de conhecimento e os sítios a evitar, o que se traduziu geralmente na união dos artistas ou alunos, no que concerniu a posição socialmente aceite de ir contra a “corrente oficial”. Caso desta situação foram as exposições realizadas na Sociedade Nacional de Belas Artes e a influência da Fundação Calouste Gulbenkian. Esta época apresenta-se também marcada por debates que equacionam a “ética” e a “estética” das obras de arte, sendo importante um questionamento sobre o verdadeiro significado de “moderno”. Note-se, portanto, a evolução dos trabalhos de Helena Almeida, principalmente se considerarmos a obra exposta *II Exposição de Artes Plásticas* da Fundação Calouste Gulbenkian (1961) intitulada “O Banco do Piano (Interior)”.⁷⁷ Esta obra figurativa tem

⁷³ Rui Mário Gonçalves, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*, 79.

⁷⁴ Rui Mário Gonçalves, 71.

⁷⁵ Rui Mário Gonçalves, 84.

⁷⁶ Bernardo Pinto de Almeida, *Pintura Portuguesa no século XX*, 2ª edição revista (Porto: Lello Editores, 1996) 93.

⁷⁷ Fundação Calouste Gulbenkian, *II Exposição de Artes Plásticas* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961) 67.

como principais características a representação de elementos que compõem o interior de uma sala. A sala, figurada de porta aberta, contém um móvel almofadado com um quadro por cima, bem como um piano vertical e um banco. A relação entre os artistas, os críticos e os historiadores de arte da sociedade portuguesa são, portanto, muito relevantes para aquela que José-Augusto França designa de *quarta geração* – objeto de estudo deste trabalho, na qual enquadrámos Helena Almeida e que procede o debate figuração/abstração. Segundo o mesmo autor, os anos 1950 significaram, em Portugal, a abertura do caminho artístico para a abstração, aspeto que é, portanto, produto do debate suscitado pelas dissidências que brevemente enunciámos. Quando Helena Almeida regressa aos estudos, depois do interregno de três anos afirma o seguinte:

“Todos os meus colegas se tinham ido embora (Escada, Lourdes de Castro, René Bértholo, Manuela Pilar). Em certa medida, não sabia o que fazer. Além disso, a minha posição pessoal não encontrava eco; os colegas pensavam de forma diversa. Fiquei num «impasse». Por outro lado, não aderi nem ao neo-realismo, nem ao informalismo.”⁷⁸

1.2 A passagem da década de cinquenta para a década de sessenta

Tendo em conta o contexto português, e partindo do testemunho de José-Augusto França bem como dos alunos da ESBAL sobre as condições do ensino português, atestamos que os artistas destas décadas (inclusive Helena Almeida) apresentavam inúmeras razões para atentarem no que acontecia fora “das bordas” do território nacional. Segundo o mesmo autor: “«Os nossos pintores têm que pertencer (à Europa) – ou morrem»”⁷⁹. Na perspetiva de Fernando Rosa Dias, foi o “... desgaste e derrisão das estruturas do Estado, dilatado por razões político-sociais que a Guerra Colonial acentuaria logo no início da década seguinte [isto é, década de 1960], e o impacto da Fundação Gulbenkian a disponibilizar bolsas para o estrangeiro...”⁸⁰ que marcou a passagem da década de 1950 para a década de 1960.

Note-se que a Fundação Calouste Gulbenkian (criada em 1956) iniciou o seu programa de bolsas em 1958. Segundo o autor supramencionado, as vozes que mais

⁷⁸ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: Nelson Di Maggio, *Helena Almeida: Muito naturalmente pintora* In *Flama*, outubro de 1967.

⁷⁹ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, (Lisboa: Bertrand, 1974), 482-483.

⁸⁰ Fernando Rosa Dias, *A Arte Portuguesa e os ciclos da migração artística para Paris*, s./n.º p. Informação consultada: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/9192>

estimularam a migração dos artistas portugueses corresponderam (em jeito de corroboração face as informações ulteriormente prestadas) às de José-Augusto França e às do grupo da revista KWY (1958-1963). O grupo de artistas KWY beneficiou da colaboração de José-Augusto França, podendo ser relacionado com a Revista *Ver*, na medida em que alguns participantes da revista *Ver* (como René Bértholo ou Lourdes Castro) contam como membros fundadores da revista KWY. Assim sendo, a revista KWY, “de vocação internacional”⁸¹, gozou da participação de Lourdes Castro (n.1930), René Bértholo (1935-2005), João Vieira (1934-2009), Gonçalo Duarte (1935-1986), António Costa Pinheiro (1932-2015), Christo (1935-2020) e Jan Voss (n.1936). É um importante exemplo da atenção portuguesa face à arte praticada no estrangeiro. Segundo José-Augusto França, “A exposição que este grupo internacionalizado realizou em Lisboa, em 1960, além da importância geral que teve, mostrou seis pintores empenhados em caminhos de Abstracionismo lírico: Lourdes Castro (...); Costa Pinheiro (...); José Escada [1934-1980] (...); João Vieira (...); Gonçalo Duarte (...); e, René Bértholo (...)”⁸². Dado que os organizadores da Revista *Ver* frequentaram a ESBAL, por volta da década de cinquenta, podemos considerar que Helena Almeida se enquadra nesta geração, ainda que tal seja mais evidente nos trabalhos de cariz abstrato ou com aproximações ao *Nouveau Réalisme* que a artista apresenta no final da década de sessenta. Sobre o grupo maciço de artistas que migrou no final da década de 1950, verificamos também que este era auxiliado por bolsas de estudo distribuídas pela Fundação Calouste Gulbenkian, encontrando em Paris, segundo José-Augusto França, a referência da pintora Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992). Historicamente, José-Augusto França revela que este fenómeno migratório teve “... uma significação coletiva, a um nível sociocultural que não pode ser ignorada.” Contudo, a migração apresentou algumas contrapartidas. Na sua opinião, implicava “sacrifícios no ficar lutando em meios difíceis, de grande concorrência profissional...”⁸³. Apesar dos riscos mencionados, a saída dos artistas portugueses surtiu resultados, se considerarmos que na década de 1960 estes deram provas de “uma integração na arte europeia, em instâncias de rápida mutação – mesmo que essa mutação não pudesse, na altura, ser apreciada em Portugal.”⁸⁴ No sentido de procurar outras opções de formação através de uma experiência internacional, Helena Almeida solicitou uma

⁸¹ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX* (Lisboa: Bertrand, 1974), 473.

⁸² José Augusto França, 287.

⁸³ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, (Lisboa: Bertrand, 1974), 482-483.

⁸⁴ José-Augusto França.

bolsa à Fundação Calouste Gulbenkian, que lhe foi concedida no ano de 1964. Segundo a mesma:

“Quando acabo o curso vou à Vieira da Silva pedir-lhe para ela ser minha tutora, mas ela arranja-me outra. Pedi a bolsa à Gulbenkian e eles deram-ma. Vou para Paris e passo um ano a ir ao cinema, às galerias, aos concertos. Enchi! Ia a todo o lado. Ele [o marido, Artur Rosa] ficou com os filhos em casa dos meus pais, que ajudavam muito. Vim cá no Natal, e ele também foi lá.”⁸⁵

Aproveitando este exemplo, notamos que Paris afigurava-se no contexto português como uma “fonte de informação, possibilidade de formação e também lugar mítico”. Para além disso, o caso de Vieira da Silva representou uma fórmula de “celebridade internacional” que pôs em evidência a “influência estrangeira”, tendencialmente reproduzida, por exemplo, nos casos de “F. Lemos (...), Bértholo, Lourdes Castro, B. Cid e Costa Pinheiro” nos termos “do desenvolvimento dos respetivos projetos pessoais.”⁸⁶ Contudo, Paris deixa de ser, a partir de 1945, o grande centro das artes internacional, tendência que Harold Rosenberg antecipa em 1940, no ensaio intitulado *The Fall of Paris*. Neste sentido, notamos que Paris, antes das guerras mundiais, representava, segundo Rosenberg, a *Cultura Internacional*, pois proporcionara a fusão de preceitos oriundos de diversos países, tais como “a psicologia vienense, a cultura africana, as histórias americanas de detetives, a música russa, o novo catolicismo, a técnica alemã e o desespero italiano”⁸⁷. Esta fusão de diferentes culturas na capital francesa tornou-a um local de referência de proporções mundiais. Acima de tudo, Harold Rosenberg enfatiza o caráter *moderno* de Paris, no sentido positivo da palavra que designa algo de novo, atual ou do momento.⁸⁸ José-Augusto França, por seu lado, refere a influência de Paris na conjuntura portuguesa com o exemplo da já referida “fórmula Vieira da Silva”. A palavra “moderna” (associada a esta capital) apresenta-se, assim, como um dado tendencialmente social, não tanto individual – uma vivacidade que pode ser sintetizada

⁸⁵Cristina Margato, “Helena Almeida: vou vivendo a minha vida como se fosse eterna”, Expresso, 16 de outubro de 2006. <https://expresso.pt/cultura/2016-10-16-Helena-Almeida-Vou-vivendo-a-minha-vida-como-se-fosse-eterna>

⁸⁶ José-Augusto França, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*, 78-79.

⁸⁷ T.A.: “Thus Paris was the only spot where necessary blendings could be made and mellowed, where it was possible to shake up such ‘modern’ doses as viennese psychology, african sculpture, american detective stories, russian music, neo-Catholicism, German Technique, Italian desperation.” Harold Rosenberg, *The Fall of Paris In Art In Theory, 1900-1990, An Anthology of changing ideas*, Charles Harrison, Paul Hood (UK: Blackwell, 1992), p. 542.

⁸⁸ Miles Ogborn, *Modernity and modernization In Introducing Human Geographies*, P. Cloke, Ph. Crang and M. Goodwin (London: Arnold, 2005) 194-201.

pelo equilíbrio estabelecido entre as diferentes comunidades, e em última instância, pelos diferentes indivíduos que as compuseram. O que em muitos casos resultou numa inspiração para a sociedade portuguesa, foi criticada por alguns autores (como Ernesto de Sousa) na década de setenta.

Não esqueçamos que no seu auge, Paris disseminou pelo globo “o cubismo, o futurismo, o vorticismo, o dadaísmo, os Ballet Russos, o surrealismo”, pois agrupou “artistas, estudantes e refugiados” das mais diversas nacionalidades. Segundo Rosenberg, a ocupação de Paris, por parte dos países do Eixo, acarretou o levantamento de valores nacionais, abalando o caráter *moderno* da capital, uma vez que, nesta conjuntura, a “... vida nacional (...) [foi considerada] como a única fonte de toda a inspiração”. Os valores nacionalistas foram transportados para o nível das artes plásticas através de uma preferência pelo estilo convencional de defesa social e cultural (neste sentido, para o autor teve especial expressão a *Frente Popular Francesa*). Com esta cogitação Rosenberg assevera que os próprios artistas tinham de desafiar os “valores nacionais” com o fito de demonstrar que a sua criatividade os ultrapassava. No ensaio de Rosenberg, está, portanto, subjacente a ideia de nostalgia e pessimismo, especialmente, nas passagens onde compara o ambiente criado pelo homem contemporâneo (que classifica como “pobre”, “estreito” e chauvinista”) com o ambiente vivido nas décadas que o precederam. A *Escola de Paris* enunciada pelo autor como exemplo desse passado nostálgico (e “mítico” para o caso português), não poderia, portanto, deixar-se moldar pelos paradigmas nacionalistas. Para esse efeito, Rosenberg refere que a feitura da arte deveria ser independente do “folclore nacional”, da “política nacional”, das “carreiras nacionais”, bem como do “gosto familiar e corporativo”. Face à *queda de Paris*, Rosenberg observa a relevância crescente dos Estados Unidos da América, da América Latina, da China, do Japão e da Rússia, porém, não aponta um substituto definitivo para a capital francesa. Esta antipatia pelos valores nacionais é algo que em Portugal tem paralelo, se então considerarmos os trabalhos dos artistas que se opunham vigorosamente às exposições sob a alçada do Estado, e o aproveitamento de oportunidades que concerniam a formação no estrangeiro.

De modo a compreender melhor a conjuntura dos anos sessenta (e a vontade de sair de um Portugal “anacrónico” e “atemporal”⁸⁹), notamos que no catálogo da exposição 1960-1980, María Jesús Ávila repara que, à semelhança dos anos cinquenta, estes se

⁸⁹ José-Augusto França, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*, p. 79

demarcaram pela inexistência de um sistema voltado para as artes, pela impossibilidade de diálogo entre os artistas e o Estado, pela ausência de instituições museológicas vocacionadas para a arte contemporânea, bem como pela carência de espaços de exposição.⁹⁰ A autora avalia, a nível plástico, que esta década não representou uma *total ruptura*, mas sim sinais de mudança, posição que contrasta, por exemplo, com a apreciação dos autores do catálogo *Anos 60, anos de Ruptura*. A autora argumenta a sua posição, dizendo:

“Se a continuidade nas linguagens plásticas marca uma parte da produção da década, subsistindo correntes conotadas com os anos cinquenta, como o informalismo, o gestualismo ou a pintura matéria, o grosso dos artistas distingue-se por um desejo e necessidade de sintonização com as linguagens internacionais, numa disparidade de interesses e tendências até então inexistentes em Portugal, e só comparável à atmosfera de vanguarda que se viveu com os anseios futuristas da década de dez.”⁹¹

Neste sentido, a *II Exposição de Artes Plásticas* da Fundação Calouste Gulbenkian, para além de abrir a década de sessenta, significou no contexto português “um novo paradigma, (...) encerrando os pressupostos estéticos da modernidade e trazendo questões inovadoras, que seriam ponto de partida ou alento para a multiplicidade de tendências que virão substituir a persistência da dialética figuração/abstração, que marcou a década anterior”⁹². Helena Almeida participou nesta mostra com a já referida pintura a óleo intitulada “O Banco do Piano (Interior)”⁹³. Todavia, a maior parte dos historiadores de arte relevam, a título de exemplo, as pinturas-colagens de Paula Rego e as pinturas de Joaquim Rodrigo como momentos introitos de uma nova situação estética. Se por um lado as obras de Paula Rego significaram “... valores surrealizantes, de exploração psicanalítica...”⁹⁴, as de Joaquim Rodrigo apresentavam “rumos de uma figuração popular, narrativa, numa *nouvelle imagerie* que teria, em breve, numerosos cultores entre os artistas emigrados (René Bertholo, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, Eduardo Luís) e outros da geração seguinte – e até mesmo o próprio Nikias Skapinakis.”⁹⁵ Também será de apontar que, apesar dos seus esforços, as exposições da Gulbenkian eram

⁹⁰ María Jesús Ávila, *1960-1980: anos de normalização artística nas coleções do Museu do Chiado*, 14.

⁹¹ María Jesús Ávila, *1960-1980*, 17-18.

⁹² María Jesús Ávila, *1960-1980*, 13.

⁹³ Fundação Calouste Gulbenkian, *II Exposição de Artes Plásticas*, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961), 67

⁹⁴ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, 277.

⁹⁵ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, 289.

na época criticadas, se ativermos que estas “... denunciavam as graves carências que o setor arrasta[va], desde inícios do século XX.”⁹⁶ A influência da Fundação Calouste Gulbenkian acentuou-se no panorama português dado que criou um museu e adotou “... uma política de aquisições, um programa de apoio aos jovens portugueses e funções de divulgação que competiam ao Estado.”⁹⁷ Tal como referimos anteriormente, foi no ano de 1964, que a FCG atribuiu a Helena Almeida uma bolsa para Paris. Segundo Rui Mário Gonçalves, esta viagem permitiu-lhe o desenvolvimento do seu interesse pela “pintura abstrata”, iniciando assim um questionamento sobre “o problema da conceção do espaço pictural.”⁹⁸ Mais do que isso, Helena Almeida confessa que em Paris encontrou “novos estímulos”:

“Na pintura de Ellsworth Kelly achei uma fonte de entusiasmo para trabalhar. E quando conheci a galeria Denise René, ainda mais, pelo muito que se relacionava com a arquitetura. Comecei a pensar na minha obra. Todos os meus quadros figurativos (naturezas mortas e interiores) eram espaços abstratos organizados. O informalismo deixava-me fria, o estilo desaparecia. E para mim, o estilo é a ordem. Também me interessou a pintura de Fontana e a maneira de “resolver” o espaço, com uma pureza semelhante à pintura concretista. Foram seis meses que aproveitei para ver exposições.”⁹⁹

Portanto, partindo destas informações que concernem o percurso artístico de Helena Almeida, podemos delinear dois momentos distintos no seu trabalho, que se correlacionam com o ambiente cultural português que temos vindo a desenvolver: um relacionado com os seus estudos em Paris e outras viagens (1960-1966), outro relacionado com uma mudança que se verifica ao nível das suas obras – uma tal mudança que a autora a identifica como o verdadeiro descolar da sua carreira artística (e também das suas primeiras exposições individuais, que abordaremos de forma mais específica na segunda e terceira parte desta dissertação), pois, correspondeu à sua tentativa de “negociar com a pintura” (1967-1970). Posto isto, verificamos que, além da *II Exposição de Artes Plásticas* da Fundação Calouste Gulbenkian (1961), Helena Almeida integrou também as exposições do *Salão de Maio* e do *Salão de Desenho* da SNBA (1962, 1965, 1966), e, no fim, da década a *II Exposição de Arte Moderna do Funchal* (1967), o *Salão de Artes*

⁹⁶ Fundação Calouste Gulbenkian, *II Exposição de Artes Plásticas*.

⁹⁷ María Jesús Ávila, *1960-1980*, 14.

⁹⁸ Rui Mário Gonçalves, *100 Pintores Portugueses do século XX* (Lisboa: Publicações Alfa, 1986), 184.

⁹⁹ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: Nelson Di Maggio, *Helena Almeida: Muito Naturalmente Pintora*.

Plásticas de Coimbra (1967), a exposição *Novo Desenho* (Galeria Quadrante, 1967), o *Salão da Vanguarda GM* (SNBA, 1968), a *Expo de Artes Plásticas BPA* (SNBA, 1969) e o *Salão de Arte Moderna de Luanda* (1969). Expôs individualmente na Galeria Buchholz nos anos de 1967, 1968 e 1969.

1.3 A aproximação portuguesa à arte internacional

Em Portugal, a aproximação à arte internacional permitiu, portanto, “uma atualização de discursos plásticos”, aspeto que resultou da “importação ou apropriação de tendências em auge no estrangeiro”, que grassou graças a uma “menor atenção da censura à entrada de informação internacional”¹⁰⁰. Independentemente desta tímida e lenta abertura, María Jesús Ávila salienta, tal como José-Augusto França, que preponderava na mentalidade portuguesa da década de sessenta o “conservadorismo e a ignorância geral” (no que respeitava a arte contemporânea), aspeto que constrangia as “possibilidades de uma dedicação à arte em exclusividade”¹⁰¹, por parte dos artistas. Sobre este aspeto, relembramos o já referido espoletar da Guerra Colonial (1961-1974) e várias mudanças significativas na esfera política portuguesa, como o início do governo de Marcelo Caetano (1968). Note-se ainda que, esta nova fase do regime se patenteou pela continuação da guerra em África, pela proximidade ou promessa de uma “corrente reformista”, pelo projeto de “modernização política e colonial” tendo, para o efeito, adotado um projeto de “liberalização e modernidade em guerra”¹⁰² – que veio a colidir, em meados da década de 1970, com as prospeções da sociedade portuguesa.

Apesar das dissidências suscitadas nos anos sessenta ao nível político, verificamos, todavia, a emergência de novas galerias que trouxeram consigo o “... dinamismo em termos de exposição pública...” que promoveu “... o debate crítico da produção artística e uma certa rapidez na alternância das questões plásticas...”¹⁰³. Segundo António Rodrigues, verificou-se o aumento do número de galerias, “na sua maioria apoiadas no comércio livreiro”¹⁰⁴. Neste sentido, o autor evidencia a Divulgação (de Lisboa), a Buchholz, a Quadrante e a 111, dirigidas, respetivamente por Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves, Artur Rosa, Fernando Conduto e, mais tarde, Fernando

¹⁰⁰ María Jesús Ávila, *1960-1980*, 11-15.

¹⁰¹ María Jesús Ávila, *1960-1980*, 14.

¹⁰² José Mattoso (dir.), Fernando Rosas, *História de Portugal, O Estado Novo, Sétimo Volume* (Lisboa: Editorial Estampa, 1998) 486.

¹⁰³ María Jesús Ávila, *1960-1980*, 11-12.

¹⁰⁴ António Rodrigues, *Anos de Ruptura*, In *Anos sessenta, anos de ruptura, uma perspetiva da arte portuguesa nos anos sessenta* (Lisboa: Livros Horizonte, 1994), s./n.º p.

Pernes. Na mesma senda, María Jesús Ávila aponta a abertura de outras galerias, como a casa da Carruagem (Valadares)¹⁰⁵. No Porto, por seu turno, cresceu a importância da Escola Superior de Belas Artes do Porto, na medida em que esta instituição deteve “... um papel importante na formação e na divulgação de jovens artistas”¹⁰⁶, tendo promovido o surgimento da *Cooperativa Árvore* e o grupo *Os 4 Vintes*. Já em Lisboa, os artistas tentaram “tomar” a Sociedade Nacional de Belas Artes e a ESBAL aos académicos, pois entre 1960-1963: “Paulatinamente (...) vão-se infiltrando artistas no Conselho Técnico e na Direção, até ocupá-los completamente na era conhecida como “Era de Conceição Silva”, iniciada em 1964.”¹⁰⁷ Em 1965, surgiu ainda a Galeria de Arte Moderna (SNBA), dirigida, inicialmente, por Fernando Pernes. O maior número de galerias está, portanto, conexo aos seguintes fatores: “viagens, formação, entrada de informação, ação divulgadora e legitimadora dos críticos”. Evidentemente este fenómeno repercutiu no “... lento mas constante crescimento do mercado...”¹⁰⁸

Sobre a entrada de informação, através da comunicação social, António Rodrigues¹⁰⁹ aponta a publicação de seminários a nível nacional, dando como exemplo o *Jornal de Letras e Artes* (1961-1968), dirigido por Bruno da Ponte (1932-2018), que se ocupou da transmissão dos “acontecimentos vanguardistas da cultura internacional”. O *Jornal de Letras e Artes* prestou, então, “apoio crítico àquilo que de mais interessante acontecia nos vários domínios da atividade cultural portuguesa”. Em relação à atenção sobre a “atualidade artística mundial”, António Rodrigues reconhece, igualmente, a direção da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), por parte do arquiteto Carlos Ramos. Mais do que isso, António Rodrigues destaca os críticos de arte dos anos sessenta que melhor acolheram os preceitos artísticos supervenientes do contexto internacional, tais como Rui Mário Gonçalves (1934-2014), Nelson diMaggio (nascido em 1928) e Fernando Pernes (1936-2010). Estas informações permitem-nos perceber que Portugal contemplou, nos anos 1960, uma acanhada entrada de correntes plásticas, tais como o “Nouveau Réalisme”, a Arte Pop, a Arte Op., o Minimalismo, a Arte Conceptual, a Arte Povera, a Performance, a “Body Art”, “Land Art” ou a Arte Vídeo em voga no contexto internacional. Apesar disso, verificamos que, na perspetiva o Helena Almeida:

¹⁰⁵ María Jesús Ávila, 1960-1980, 16.

¹⁰⁶ António Rodrigues, *Anos de Ruptura, In Anos sessenta, anos de ruptura* (Lisboa: Livros Horizonte, 1994), s./n.º p.

¹⁰⁷ María Jesús Ávila, 1960-1980, 16-17.

¹⁰⁸ María Jesús Ávila.

¹⁰⁹ António Rodrigues, *Anos de Ruptura*, s./n.º p.

“Felizmente que nós viajávamos, porque o que havia para ver (...) era miserável. (...) Era tudo proibido (...) Quando voltei, (...) senti que tinha entrado outra vez numa cidade parada ao sol (...) que as sombras tinham parado, que estava tudo parado. (...) Quando voltei para Portugal senti que o tempo tinha parado...”¹¹⁰

1.4 O novo Panorama Ocidental

Sobre o novo panorama ocidental, será de ressaltar que, apesar da preponderância de Paris no início do século XX, enquanto “... lugar de referência para redefinições e posicionamentos culturais nacionais [referência então, para o caso português]”¹¹¹, o eixo da dinâmica artística mudou, após as guerras, para os Estados Unidos da América. Se ativermos o discurso anteriormente citado de Rosenberg, verificamos que a necessidade de reconstrução de uma nova mentalidade parisiense coincide, na sua generalidade, com o sentimento vivido em grande parte da Europa. Neste sentido, a reconstrução europeia teve como mote predominante a implementação do modelo da democracia liberal (ligada à fundação da ONU e da NATO), assim como a integração do seu mercado no modelo capitalista de consumo praticado pelos Estados Unidos da América (EUA), atendendo sempre às especificidades de cada país (critério de soberania), e, concordando com o Plano Marshall (ou *European Recovery Program*¹¹², ERP). De acordo com Eric Hobsbawm, Nova Iorque substituiu Paris “como centro das artes visuais”, facto que influenciou o mercado de arte, na medida em que esta cidade se transformou no sítio “onde artistas vivos se tornavam os produtos de mais alto preço.”¹¹³ Já José-Augusto França observa que, “Após a encarniçada luta pelo grande prémio na Bienal de Veneza de 1964, ganha com poderosa e indiscreta estratégia pelos Americanos, com Rauschenberg contra os franceses, com Bissière, a linha cultural-mercantil (e política) dos Estados Unidos impôs-se no Ocidente, promovendo nova situação estética.”¹¹⁴ O modelo capitalista dos EUA, enquanto modelo económico, social e cultural, caracterizou-se pela fixação no consumo, pelo seu foco no entretenimento, aspeto que favoreceu uma

¹¹⁰Arquivos RTP, Helena Almeida (Programa), *Por outro lado IV*, RTP2, 2004. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/helena-almeida/>

¹¹¹ Fernando Rosa Dias, *A Arte Portuguesa e os ciclos da migração artística para Paris*, s./n.º p.

¹¹² Ajuda financeira recebida, faseadamente (isto é, não na mesma altura) pelo Reino Unido, França, Itália, Alemanha, Países Baixos, Bélgica, Luxemburgo, Suíça, Áustria, Dinamarca, Noruega, Grécia, Suécia, Portugal, Turquia, Irlanda e Islândia. Acrescenta-se ao plano Marshall (1947), a criação anterior do Fundo Monetário Internacional e do Banco Internacional para a reconstrução e desenvolvimento (1944). A CEE, a EFTA e a UEP surgem no final dos anos 1950.

¹¹³ Eric Hobsbawm, *A Era dos Extremos, Breve História do Século XX, 1914-1991*, trad. de Manuela Madureira e Catarina Madureira (Lisboa: Editorial Presença, 1996) 489.

¹¹⁴ José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, 362.

cultura para as massas. Nos EUA observamos, então, o surgimento de movimentos artísticos como o Expressionismo Abstrato (década de quarenta do século XX), o aparecimento da Arte Pop (1960), dos Happenings de Allan Kaprow e de Claes Oldenburg (1961), do Minimalismo e, mais tarde, da Arte Concetual (1968).

Com efeito, a arte portuguesa, acompanha, nos anos 1960, o descentramento da arte internacional. Todavia, segundo María Jesús Ávila, Portugal não apresentou na década de sessenta uma verdadeira cultura consumista que permitisse comparar o mercado português com o mercado de arte que se insinuava ao nível internacional. Em algumas produções artísticas, equaciona-se o diálogo entre a arte e a cultura de massas na cultura portuguesa, mas tais fenómenos surgem mormente ligados a uma perspetiva própria do contexto nacional, como, por vezes, são exemplo as obras de Joaquim Rodrigo designadas dentro da cultura “pop”. Do ponto de vista de António Rodrigues, Portugal escolta este “descentramento do lugar da arte”, observando a perda da posição de Paris, seguindo de forma atenta a “a afirmação dos centros anglo-americanos”. Segundo o mesmo: “Se os artistas portugueses emigrados nos finais de 50, como Jorge Martins e aqueles que integravam o KWY, ainda podiam tomar Paris por destino, já a maioria dos artistas surgidos na década [de 1960] dirigia-se para Londres, o mais explosivo dos centros da arte internacional da década, onde Duchamp teve a primeira retrospectiva europeia e Antonioni foi filmar o *Blow-Up*./ Ao contrário, os críticos nacionais elegiam Paris como único centro de formação e de referência.”¹¹⁵ Londres apresentava-se como uma alternativa a considerar, uma vez que esta capital proporcionava “uma via intermediária” que propagava o estilo de vida americano. Segundo Eric Hobsbawn, o estilo das camadas juvenis americanas, por exemplo, disseminou-se no Reino Unido através de discos, filmes, rádio, imagens, turismo internacional juvenil, redes universitárias, desenvolvendo-se, portanto, com a “rápida comunicação internacional”. Tal foi sobejamente proporcionado “... pela força da moda na sociedade de consumo que agora chegava às massas, ampliada pela pressão dos grupos de seus pares. Passou a existir uma cultura jovem global.”¹¹⁶ Se a produção artística permite estabelecer correlações com a filmagem de *Blow Up* no Reino Unido (exemplo dado por António Rodrigues; filme datado de 1966), também podemos ilustrar a situação internacional com recurso ao filme

¹¹⁵ António Rodrigues, *Anos de Ruptura, In Anos 60, anos de ruptura, uma perspetiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, (Lisboa, Livros Horizonte, 1994) s./nº p.

¹¹⁶ Eric Hobsbawn, *A Era dos Extremos, o breve século XX, 1914-1991*, (trad.) Manuela Madureira e Catarina Madureira, (Lisboa: Editorial Presença; 1996) 322-324.

“À bout de souffle” de Jean-Luc Godard (datado de 1960, em português intitulado de “O Acochado”), uma vez que a personagem principal (americana) vende em Paris o jornal *New York Herald Tribune*. Neste sentido, tal como António Rodrigues repara, Paris continuava a ser considerada um destino para os artistas e críticos de arte portugueses, na medida em que esta também surge como referência para a juventude da época se equacionarmos o maio de 68 (evento referido pelo crítico Ernesto de Sousa). No caso português, por questões culturais, Paris apresentava-se como uma melhor alternativa, visto que o francês era aprendido em Portugal como uma segunda língua, ao invés do inglês. Contudo, o interesse, por parte do mercado de arte internacional, encontrava-se, na década de 1960, nas cidades de Londres, Nova Iorque e Los Angeles.

Deste modo, esta vaga de artistas, críticos e historiadores de arte que resolveu migrar e testemunhar o mundo fora do paradigma isolacionista português (fora do regime autoritário que muitas vezes avaliou a importância de outras culturas na formação e desenvolvimento do país, com o intuito de ressaltar a ideia de uma identidade portuguesa nacionalista por assimilação, que, contudo, assumia a tutela das instituições culturais de modo a examinar o conhecimento que então se propagava, promovendo os interesses do Estado), caracterizou-se, de forma geral, pelo manifesto interesse pelo “novo meio”, pelo experimentalismo, pela tentativa de transformar os “padrões plásticos”, e pelo desejo de acompanhar o “novo real em construção”¹¹⁷. Segundo María Jesús Ávila, grande parte dos artistas portugueses da década de 1960 trabalharam até 1968 sobre “... as pesquisas e as experiências [que] mantêm a pintura como linguagem dominante, permanecendo dentro das suas margens e procedendo, quando muito, à sua objetualização. O objeto como tal será, por sua parte, a principal frente aberta na indagação sobre novas disciplinas.”¹¹⁸ Assim, tal como António Rodrigues assevera, os artistas portugueses começaram, na década de sessenta, a “pensar a arte no lugar mundial da arte”, e não tanto segundo os critérios do nacionalismo ou do regionalismo, dando, paulatinamente, mostras do seu afastamento face os arquétipos da “modernidade portuguesa”.¹¹⁹

O fenómeno da migração maciça, ao qual aderiram grande parte dos artistas e críticos de arte portugueses, alternou, essencialmente, entre as cidades de Londres, Paris e nalguns casos Munique. Instigou no repertório nacional um rumo que, nos anos sessenta

¹¹⁷ María Jesús Ávila, *1960-1980*, 15.

¹¹⁸ María Jesús Ávila, *1960-1980*, 18.

¹¹⁹ António Rodrigues, *Anos 60, anos de Ruptura* In *Anos 60, Anos de Ruptura* (Lisboa, Livros Horizonte, 1994), s./ n.º p.

almejou contestar o “... estatuto do artista e do próprio objeto artístico; (...) [as] disciplinas tradicionais, (...) [os] diversos modos de interdisciplinaridade; (...) [bem como instaurou] novas formas de relação do artista com o meio, baseadas no conceito de coletividade – quer de produção quer de receção –, na demanda de um papel ativo para o espetador e no entendimento da arte como festa ou ritual, pesquisando, enfim, sobre todas as possíveis relações arte vida.”¹²⁰ Se considerarmos a metodologia apresentada por Benjamin Buchloh¹²¹ (nos 19 ensaios coligidos sob o título *Neo-Avantgarde and Culture Industry*), verificamos dois conceitos importantes que caracterizam a dialética da produção artística das décadas em estudo que se seguiram ao pós-segunda Guerra Mundial. A saber: a *vanguarda histórica* e a *neovanguarda*. Uma vez que a produção artística abordada por Benjamin Buchloh tende a estabelecer correlações entre estes dois termos, o autor aponta que é importante questionar se os movimentos decorrentes do final da década de sessenta e meados de setenta (isto é, as *neovanguardas*) aderem ou partem de conceitos tradicionais de natureza regional ou nacional.

No que concerne o estado da arte ocidental, o autor observa que existem dois tipos de paradigmas. Por um lado, Buchloh confere relevância à produção artística dos EUA (enunciando a Pop arte, o movimento Fluxus, o Minimalismo, e a Arte Concetual como neovanguardas, neste contexto), por outro observa o desenvolvimento das neovanguardas na Europa, no contexto da sua reconstrução, exemplificando-as com casos pontuais. Enquanto a cultura americana se definiu por “determinada exclusão hegemónica típica da competição económica entre corporações globais”, o autor refere que o contexto europeu veio a ser influenciado pela competição entre estados-nações, caracterizados pelos “... modelos de culturas nacionais que antes tinham determinado as diferenças culturais...”. Ao nível mundial, independentemente das variações aferíveis entre estados-nações, o autor aponta que em todos os países se pode também conferir o impacto de uma *cultura industrial global*.

Por seu turno, a questão da especificidade nacional é relevante, pois reporta-nos à política, à ideologia e à agenda das nações europeias. Benjamin Buchloh vê, em algumas produções artísticas, a tendência de estas expressarem uma certa resistência em torno da “sistemática destruição de subjetividade”, aspeto característico da herança deixada pelos

¹²⁰ María Jesús Ávila, *1960-1980*, 12

¹²¹ Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry, Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (London: The MIT Press, 2000), XVII- XXXIII

sistemas autoritários que vigoraram na Europa, nomeadamente na Alemanha e também aferíveis em Portugal. O autor aponta igualmente a emergência de um *estilo internacional global* que poderá ter sido iniciado pela arte americana do período pós-guerra (exemplo: *Expressionismo Abstrato*). O *Expressionismo Abstrato* terá sido, então, um dos movimentos que mais fomentou uma arte internacional baseado, segundo a perspectiva do autor mencionado, “nas estruturas económicas do capitalismo corporativista global que tinha deixado a formação das condições de identidade tradicional para trás.”

As neovanguardas identificadas por Benjamin Buchloh, denotam, como anteriormente referido, uma relação “complexa e mutável” entre a vanguarda histórica (1915-1925), o período pós-guerra de Nova Iorque e a reconstrução europeia do período que vai de 1955-1975. Seguindo a metodologia do autor, adotaremos a data de 1951 como um marco inicial, uma vez que este identifica esta altura com “a redescoberta dos legados pós-cubistas do Dada e do Construtivismo” (vanguardas históricas), tendência que permitiu o estabelecimento das ditas relações entre as duas formações de vanguarda (Vanguarda histórica-Neovanguarda). Estas relações patentearam-se pela “dialética da persistência e da repetição dos paradigmas artísticos e a sua qualitativa transformação.” Benjamin Buchloh aponta, como uma espécie de primeiro momento (algo indefinido, pois situa-se entre as vanguardas históricas e o surgimento das neovanguardas) os trabalhos de Lucio Fontana, Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Yves Klein, Jacques de la Villeglé e Jasper Johns. Na sua perspectiva, estes artistas fizeram ressurgir “paradigmas chave da vanguarda histórica” de 1913, tais como a “formação em grelha”, a “pintura monocromática”, o “readymade”, a “colagem”, a “assemblage” e a “estética da fotomontagem”. Por outro lado, o autor observa que só após a ascensão da Arte Conceptual (por volta de 1968 até meados de 1970) se pode historicamente estabelecer a emergência de posições artísticas que se evidenciam verdadeiramente de outras produções do pós-guerra. Estas posições artísticas, permitiram, assim, uma *base diferente para a intervenção crítica, para o enquadramento discursivo e institucional*, determinando, igualmente, *a produção e a receção da arte contemporânea*. Estas formações correspondem, portanto, à noção de *neovanguarda*. Benjamin Buchloh ilustra esta conceção com as obras de Michael Asher, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Dan Graham e Lawrence Weiner. Mais do que isso, assinala que estas permitiram novas proposições de receção da arte para a audiência, novas formas de distribuir essas mesmas produções artísticas, “distintamente diferentes do modelo

invocado por Burger”¹²². Portanto, o autor conclui que, no final da década de sessenta, “a estrutura estética dissolve todas as formas de domínio, começando com a dissolução de repressão em qualquer forma que se pudesse ter inscrito em códigos ou em convenções: sejam elas linguísticas, especulares, representacionais, estruturas comportamentais ou interações sociais.”¹²³

Face às informações recolhidas em relação ao novo panorama ocidental, reiteramos, portanto, que a aproximação portuguesa à arte internacional é desenvolvida como um género de experiência pessoal que os artistas adquiriam através de “viagens, formação, entrada de informação, ação divulgadora e legitimadora dos críticos” (María Jesús Ávila). Com esta consideração, observamos, portanto, a existência de produções estéticas portuguesas conforme às neovanguardas mencionadas, porém, estas aproximações nos trabalhos dos artistas portugueses não possuem geralmente uma integração completa, pois, nas suas transformações específicas, revelam características que misturam ou correlacionam outros movimentos ou referências – revelando, assim, as suas próprias singularidades. Portanto, para o estudo da arte contemporânea portuguesa em específico, será relevante avaliar a combinação de categorias, o que no fundo é possível observar através de uma análise sobre: as relações complexas e mutáveis entre a vanguarda histórica e a neovanguarda; a rutura ou esbatimento de fronteiras das categorias mencionadas; bem como a permeabilidade ou aproximação dos valores estéticos dominantes nas obras dos artistas portugueses destas décadas com a arte que se praticava no estrangeiro.

1.5 A passagem da década de sessenta para a década de setenta

O final da década de sessenta, patenteou-se, tal como anteriormente mencionado, pelo início regime de Marcelo Caetano (1968) e pela morte de António Oliveira Salazar (1970). O ano de 1968 é, para Portugal, “um ano de mudanças”, contudo, não afere qualquer tipo de “transformação”. A sociedade portuguesa expetou, com Marcelo Caetano, a rutura, porém obteve um regime que prosseguiu o projeto do Estado Novo. Tal situação prolongou-se até ao ano de 1974, consubstanciando-se o seu termo através da Revolução dos Cravos. Assim, a passagem da década de 1960 para a década de 1970

¹²² Note-se que foi Peter Burger quem cunhou o termo *neovanguarda*, porém este apresenta-o de forma pejorativa. Buchloh retoma-o de modo a demonstrar que os movimentos neovanguardistas seguem uma lógica complexa e mutável com as vanguardas históricas.

¹²³ Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry, Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (London: The MIT Press, 2000), XVII- XXXIII.

ficou marcada tanto pelo extremo da intervenção da polícia política (PIDE-DGS) como com o culminar da Revolução de Abril. Numa primeira fase Sílvia Chicó aponta que “a polícia política, PIDE-DGS, ia tentando decifrar sinais de oposição ao governo de Marcelo Caetano; era uma censura de uma estreiteza mental, sempre ridicularizada pelos intelectuais, tanto nos setores universitários como em conversas de café, ocorridas por vezes nas barbas dos informadores da PIDE, sempre presentes em toda a parte.”¹²⁴ As obras produzidas nesta época de repressão política, tinham optado pela “sátira” e pela “metáfora”, dado que apenas restava a alternativa de falar “nas entrelinhas”, revelando, segundo a mesma autora, um certo “azedume e pessimismo”¹²⁵. O mercado de arte deste período foi fortemente influenciado pelas encomendas da Fundação Calouste Gulbenkian, pelos Prémios Soquil (1968-1972) e pela abertura de novas galerias, como a Judite da Cruz (Lisboa, 1969), S. Mamede (Lisboa, 1969), Zen (Porto, 1970), Ogiva (Óbidos, 1970), Quadrum (Lisboa, 1973), Módulo – Centro Difusor de Arte (1975), Módulo (segundo espaço, Lisboa, 1979). Note-se que Helena Almeida obteve menções honrosas nos prémios Soquil (1972 e 1973), bem como expôs em muitas das galerias lisboetas anteriormente mencionadas na década de setenta. Também foi fruto desta época de transição uma revisão estrutural da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA, 1967-1969) em Portugal.

Num primeiro momento, os artistas portugueses sedimentaram cada vez mais o hábito de afastar os seus projetos da “institucionalização”, ou melhor, das “áreas do poder”¹²⁶. Porém, nos anos que se seguiram ao 25 de abril, a geração que se formou nos anos sessenta (a geração que José-Augusto França denomina de quarta) era “bem informada em relação ao meio artístico” – o que conseqüentemente ajudou a esbater “a resistência dos conservadores e académicos que tendiam a dominar as estruturas oficiais”.¹²⁷ Segundo María Jesús Ávila, a passagem para o sistema democrático potenciou a consciência de que “A sociedade converte-se em protagonista dos factos e também reclama o seu papel na transformação do país, vivendo-se momentos de grande agitação, aos quais a cultura não será alheia.”¹²⁸ Assim, os artistas “mobilizaram-se” através de representantes, expressando-se e na Direção Geral de Ação Cultural através de

¹²⁴ Sílvia Chicó, *Anos 70, Antes e Após o 25 de Abril* In *Panorama, Arte Portuguesa no século XX*, 1ª edição (Porto: Fundação de Serralves, Campo das letras, 1999) 255.

¹²⁵ Sílvia Chicó.

¹²⁶ Sílvia Chicó, *Anos 70, Antes e após o 25 de abril de 1974*, 255-259.

¹²⁷ Sílvia Chicó.

¹²⁸ María Jesús Ávila, pp. 47-48.

João Vieira, Fernando Calhau e Julião Sarmento. O espírito revolucionário tomou os artistas de “um sentido participativo, contestatário e coletivo” levando-os, por exemplo, à criação do Movimento Democrático de Artistas Plásticos (MDAP, 1974) e à Associação Portuguesa de Artistas Plásticos (APAP, 1975).¹²⁹ Acrescente-se, neste ponto, a participação de Helena Almeida no Movimento Democrático de Artistas Plásticos, mais concretamente, na execução do Painel do 10 de junho de 1974 (Mercado do Povo). Contudo, verificamos que, caracteristicamente, o período pós-revolucionário (que se estendeu até 1977), por vicissitude das necessidades políticas que se apresentavam de forma mais premente (e que nesta transição corresponderam a 12 governos provisórios), fez com que as ações culturais coletivas não passassem “... de esforços bem-intencionados, com uma marca mínima nas estruturas e nos gostos do público e do mercado.”¹³⁰

Se a década de setenta se iniciou com a inflação do mercado da arte, notou-se, por consequência, uma “falta de solidez e ligação a interesses especulativos – para além da crise económica internacional” que começou com a crise petrolífera (1973) e se agudizou no contexto nacional com a Revolução de Abril. Esta crise repercutiu numa “vertiginosa queda das vendas e no encerramento de algumas galerias”.¹³¹ Associa-se a esta conjuntura político-económica, a perda das províncias ultramarinas e, segundo José-Augusto França, “uma ótica terceiromundista”¹³². Todavia, será de ressaltar a tentativa de descentralização da atividade artística que se verificou nas iniciativas que ocorreram pelo país, como a *Semana de Arte na Rua* (organizada pelo CAPC em 1976) e os *Encontros Internacionais de Arte* (1974-76), promovidos pela *Revista Artes Plásticas* e pela Galeria Alvarez do Porto, que percorreram, segundo María Jesús Ávila, as cidades de Valadares, Viana do Castelo, Póvoa de Varzim e Caldas da Rainha. Realça-se, no mesmo sentido (e segundo a mesma autora), a ação interventiva dos Grupos Acre (1974) e Puzzle (1975), bem como a da Fundação Calouste Gulbenkian, da Cooperativa Árvore, da Sociedade Nacional de Belas Artes e a da Cooperativa Gravura. Contudo, as exposições que se realizaram nacionalmente, não obtiveram qualquer apoio do Estado, o que nos leva a concluir que este período buliçoso se caracterizou essencialmente por uma recessão “no aparecimento

¹²⁹ María Jesús Ávila, pp. 48-49.

¹³⁰ María Jesús Ávila.

¹³¹ María Jesús Ávila.

¹³² José-Augusto França, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX* (Lisboa: Livros Horizonte, 1980) 80

de novos espaços de exposição privados, consequência da instabilidade económica”¹³³ – tendência que também irá afetar a década de oitenta. Apesar de todos estes aspetos, José-Augusto França refere que o mais positivo deste período foi uma “série de exposições de arte portuguesa contemporânea que foi finalmente possível levar à Europa (...) numa abertura de portas internacionais que ao Estado Novo se fechavam, e numa aceitação de todos os artistas que também anteriormente recusavam uma colaboração que sofria interpretação política imediata.”¹³⁴ Para além disso, segue com nota positiva, a crítica de arte que “conhecia a intensa e militante atividade dos seus discípulos [discípulos de José-Augusto França] Rui Mário Gonçalves e Fernando Pernes, ambos ex-bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris. Mais tarde e durante toda esta década, foi também decisiva a atividade de Ernesto de Sousa, defensor acérrimo das vanguardas, bem como dos críticos arquitetos, Pedro Vieira de Almeida, Nuno Portas e Carlos Duarte.”¹³⁵ No domínio da crítica de arte portuguesa, também se destaca a preponderância da revista *Colóquio Artes*, da Fundação Calouste Gulbenkian. A crítica em Portugal trabalhou maioritariamente com “as instituições e com as empresas” na atribuição de prémios aos artistas.¹³⁶

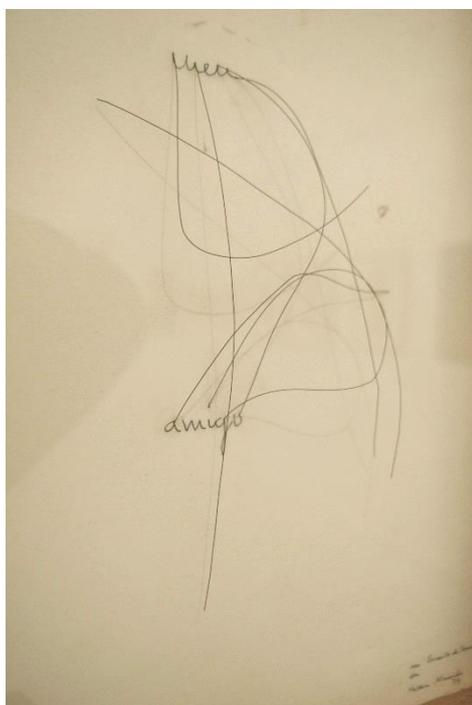


Figura 3 “Meu Amigo, Para Ernesto de Sousa, De Helena Almeida”, 1974. Fotografia tirada na exposição “Meu Amigo, Obras e documentos da coleção Ernesto de Sousa”, organizada pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

¹³³ María Jesús Ávila, 51.

¹³⁴ José Augusto França, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*, 68-69.

¹³⁵ Sílvia Chicó, p. 259.

¹³⁶ Sílvia Chicó.

No sentido de compreender a dinâmica cultural portuguesa (a da década de 1970) ligada ao percurso de Helena Almeida, falaremos, então, sobre a atividade de José Ernesto de Sousa. Este crítico/ensaísta, professor, comissário de exposições foi um grande “amigo”¹³⁷ de Helena Almeida que deu aso a um momento introito em Portugal, na década de setenta, com a exposição *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa* (realizada na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém, no ano de 1977, apoiada pela Secretaria de Estado da Cultura). Ernesto de Sousa exerceu a função de agente cultural, sendo conhecido pela sua aproximação inicial com o neorrealismo e depois pelo seu empenho mais marcante face o advento das “artes experimentais”: desde o movimento fluxus às neovanguardas europeias nas suas mais diversas vertentes (happening, performance, filme ou vídeo arte). Na perspetiva de Ernesto de Sousa, a exposição *Alternativa Zero* correspondeu a uma “denúncia” do “persistente e ridículo francesismo português”, na medida em que o considerava um “fenómeno extensivo a uma evolução da sociedade moderna” e um “mito moribundo” que equacionava o “salão” enquanto “símbolo”.¹³⁸ Nesta exposição, o autor apontou ainda a necessidade de reverter “o estado geral de incomunicação (...) para o qual um só 25-de-Abril é muito pouco.” Ernesto de Sousa sugere, portanto, que os portugueses deviam atentar nas novas tendências estéticas, na análise do surgimento de “novas linguagens” através de uma posição “crítica”.¹³⁹ Para o efeito, realizou uma “sondagem” dos artistas portugueses que tinham vindo a trabalhar deste modo. De um ponto de vista teórico-crítico, a palavra *Alternativa* associava-se ao conceito de “ser moderno”, isto é, a um enquadramento mental que, no caso de Ernesto de Sousa, foi equacionado com os ensinamentos da fenomenologia que se inicia com “Husserl e a tipologia” (e que o autor desenvolve especialmente com a expressão de Maurice Merleau-Ponty: “eu fecho a paisagem e abro o objeto”). Neste sentido, o organizador observou “... a importância crescente de um trabalho sobre a comunicação; não sobre as coisas, mas sobre a relação entre as coisas, não sobre os objetos, mas sobre os acontecimentos.”¹⁴⁰ Deste modo, o campo de estudos

¹³⁷ Neste âmbito, será de relevar a exposição retrospectiva recentemente elaborada pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado intitulada *Meu Amigo, Obras e documentos da coleção Ernesto de Sousa* (18 de maio – 26 de setembro de 2021), pois esta dá-nos evidências da “... colaboração que sempre norteou a sua ação [Ernesto de Sousa] como “operador estético” (Emília Tavares). Nela encontramos as plantas da exposição de 1977. Vide o site online do *Museu Nacional de Arte Contemporânea do Museu do Chiado* <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/195618.082021>.

¹³⁸ José Ernesto de Sousa, *Ser moderno... Em Portugal*, (org.) Isabel Alves, José Miranda Justo, 2ª edição, (Famalicão: Edições Saguão, 2021), 69-70.

¹³⁹ Ernesto de Sousa, *Ser moderno... Em Portugal*, 70.

¹⁴⁰ Ernesto de Sousa, 77.

fenomenológicos muniu Ernesto de Sousa de “ferramentas” e de “instrumentos” suficientes para a “verdadeira liberdade” sobre as novas tendências artísticas que se estavam a afirmar. Contudo, o autor apreciou que terá contribuído, em igual medida, um raciocínio que englobava tanto a “semântica” como a “semiologia das palavras”. O *Zero* desta exposição, por seu turno, indicava “pesar todas as alternativas, olhar para o novo mundo e aplicar o conceito de liberdade”. O *novo* deveria corresponder, portanto, a um certo “rigor”, visto que as responsabilidades desses tempos portugueses (em que a atividade artística sofria com a sua transformação em “objetos de consumo mais ou menos sumptuários, em emblemas heráldicos de mal disfarçados privilégios”¹⁴¹) exigiam um novo “começo”.¹⁴² Mais do que isso, “A redução a zero faz-se paralelamente a esforços muito claros para criar zonas de consenso e convívio, o fim da solidão, a morte do celibatário”.

Esta exposição foi, então, fruto tanto das experiências do organizador em Kassel (Documenta 5 de Kassel, 1972), como dos projetos *Do Vazio à Pró-Vocação* (1972 – Helena Almeida participa também neste projeto), *Projetos-Ideias* (1974), *Clube-Opinião* (1975) e da colaboração com o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (em 1972, 1974 e 1976)¹⁴³. Para o contexto português a *Alternativa Zero* foi, segundo José-Augusto França, “uma espécie de bomba, de agente catalisador e de impasse numa situação incerta.”¹⁴⁴ De acordo com as plantas da exposição, os trabalhos de Helena Almeida podiam ser vistos nos lugares 1 e 2 no rés-do-chão da galeria em Belém. Segundo Emília Tavares, a atividade artística e curatorial de Ernesto de Sousa intensificou-se nos anos 1980, onde este se releva por ser “um dinamizador relevante no panorama artístico nacional”. Os projetos de Ernesto de Sousa caracterizam-se, nas palavras da mesma autora, pela “... prática de colaboração e permanente reinvenção artística, congregando tanto a sua geração de artistas como a geração emergente na década de oitenta.”¹⁴⁵

¹⁴¹ Ernesto de Sousa.

¹⁴² Informações retiradas do sítio online de Ernesto de Sousa: <http://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>, acessado no dia 10 de agosto de 2021. Mais especificamente, constam nas nossas reflexões dois textos publicados no mesmo site: Ernesto de Sousa, *Uma criação consciente de situações: Alternativa Zero*, Colóquio-Artes, n.º 34, Outubro de 1977 e Ernesto de Sousa, *Alternativa Zero: Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea, catálogo da exposição Alternativa Zero*, (Lisboa: Galeria Nacional de Arte Moderna, 1977).

¹⁴³ José Ernesto de Sousa, *Ser Moderno... Em Portugal*, 71.

¹⁴⁴ José-Augusto França, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910-1980)*, 68-69.

¹⁴⁵ Texto de Emília Tavares para a Exposição “Meu Amigo” (2021) do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

Relativamente aos textos de Ernesto de Sousa dedicados a Helena Almeida, será de realçar que a presente investigação se fundamentou, em primeira instância, no trabalho de Fernando Pernes para a feitura do catálogo da Fundação de Serralves, em 1995. Segundo esta informação, será de acrescentar que Ernesto de Sousa acompanhou Helena Almeida na Bienal de Veneza de 1982, na condição de comissário de representação oficial portuguesa. Segundo Helena Almeida: “Eu fui á Bienal de Veneza, estive com o [comissário] Ernesto de Sousa no Pavilhão Alvar Aalto, nos Gardiani.”¹⁴⁶.

Em suma, a avaliação da passagem da década de cinquenta para a de sessenta é passível de ser relacionada com uma pesquisa que justifica a escolha incipiente do atelier enquanto espaço “hermético” e de “liberdade”, se ativermos, por exemplo, nas condições das instituições de ensino bem como a turbulenta relação entre os artistas o Estado. Tal permitiu-nos averiguar o foco dos artistas portugueses para o que se passava no estrangeiro, uma vez que tal significou o contacto com novas perspetivas e realidades, dificilmente adquiridas dentro do contexto nacional (mesmo que essas questões sejam primeiramente suscitadas pelo debate figuração/abstração). A partir deste contexto, podemos ainda delinear cronologicamente o percurso de Helena Almeida que, resumidamente, pode ser dividido em dois momentos marcantes. Após findar os seus estudos em Paris, a artista prosseguiu por uma via de pendor abstrato e geométrico – fase que também concerniu eventualmente o objetualismo, se atentarmos nas suas primeiras exposições individuais. Todavia, a partir de 1969, a artista focou-se no cruzamento das disciplinas (desenho, pintura, fotografia). Neste seguimento, concluímos o presente raciocínio, com a informação adicional de que os trabalhos de Helena Almeida foram, na década de 1980, “... objeto de um reinvestimento crítico, constituindo porventura as respetivas obras os exemplos mais significativos desse repensar da arte portuguesa...” tornando-se, portanto, “ponto de referência”¹⁴⁷ para as gerações que ainda se estariam a formar e por vir. Contudo, para Helena Almeida, a década de oitenta caracterizou-se pelo retorno da pintura (conjuntura internacional), sendo este período especialmente desafiador, na medida em que a mesma observa que “... havia muita gente a fazer o mesmo que eu: o [Fernando] Calhau, o Alberto Carneiro (...) Os anos 1970 foram um momento bom. Na década de 1980 foi realmente preciso eu ter força para continuar.”¹⁴⁸

¹⁴⁶ Marta Moreira de Almeida, João Ribas, *Uma conversa que não acaba* In *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo* (Porto: Fundação de Serralves, 2015) 134.

¹⁴⁷ Bernardo Pinto de Almeida, *Pintura Portuguesa no século XX*, 215.

¹⁴⁸ Marta Moreira de Almeida, João Ribas, *Uma conversa que não acaba* In Maria Ramos (coord.) *Helena Almeida; A minha obra é o meu corpo* (Porto: Fundação de Serralves, 2015) 136.

De acordo com María Jesús Ávila, este testemunho poder-se-á justificar com o esbatimento do “caráter experimental” das produções artísticas bem como do “sentido de grupo”. Nas suas palavras: “A atividade artística será encarada cada vez mais de maneira individual, sem as implicações sociais que até então se pretenderam. Alguns prosseguem o trabalho iniciado, outros recuam para expressões e suportes tradicionais, amparados pelas vertentes mais conservadoras vindas do contexto internacional, e favorecidos pela conjuntura comercial que os anos 1980 proporcionam e que, como indicámos, encontram a sua exposição inaugural em *Depois do modernismo*, em 1983”¹⁴⁹

O enquadramento que aqui apresentámos, permitiu, portanto, um levantamento sobre os estudos realizados por vários historiadores e críticos de arte nacionais relevantes no percurso de Helena Almeida, tais como José-Augusto França, Fernando Pernes, Rui Mário Gonçalves, Ernesto de Sousa, entre outros. Com este conhecimento em mente e, com recurso à cronologia ulteriormente referida (divida em duas fases essenciais) sobre o percurso da artista, passaremos, de seguida, para uma reflexão sobre as suas pinturas.

Parte II – Pintura

Durante o período em que estudou em Paris (outubro de 1964 – março 1965), Helena Almeida assistiu às lições de Pierre Francastel (1900-1970) no *Institut de Hautes Études*. Nas entrevistas em que a artista refere a sua estadia na capital francesa, observamos uma preocupação em relação à absorção dos elementos da cultura da mesma. Segundo Helena Almeida, “Em Paris ocupava os meus dias a ver exposições, a ler e a contactar com pessoas, assisti às aulas de Pierre Francastel no *Institut de Hautes Études*, mas não quis propriamente fazer trabalho de atelier. Não pintei nada.”¹⁵⁰ Note-se que o historiador de arte francesa mencionado, associado à escola francesa dos *Annales* (orientador da tese de doutoramento de José-Augusto França, professor de Fernando Pernes e Rui Mário Gonçalves) entendia que a arte era constituída por um sistema de signos que funcionavam, por sua vez, como um “duplo da realidade”. Francastel contrariava, assim, a ideia de que os *signos* seriam representações miméticas do real. Segundo o mesmo, “... o real significado da evolução da arte moderna desde o

¹⁴⁹ María Jesús Ávila, p. 61.

¹⁵⁰ Cf, Ivo Braz, *Pensar a Pintura, Helena Almeida, 1947-1979* (Lisboa, Edições Colibri, 2007), 15.

Impressionismo foi encontrado no conceito de “signo”. A arte cessa de ser uma representação da natureza, para se tornar uma interpretação da mesma.”¹⁵¹

Segundo a linha de ideias de Francastel e no que concerne o tema da *pintura*, apuramos que os seus géneros podem ser depreendidos dentro de um “sistema de signos”, sendo comparáveis aos mais diversos tipos de linguagens (no sentido abrangente do termo, isto é, o que comporta a linguagem verbal, matemática, musical, entre outras). Para Francastel esta consideração permite definir uma “linguagem própria da arte” passível de compreender uma *gramática* e uma *sintaxe*. Segundo o autor, “... se a arte possui, como todas as linguagens, o valor de um signo, não segue que caia em linha com os outros signos, isto é, os [signos] literários e escritos. [Ela] Possui os seus próprios meios e leis [como a técnica e a expressão], variáveis, mas independentes.”¹⁵² Ademais, as formas plásticas, entendidas nesta perspetiva, servem a linguagem do seu tempo, sendo particulares no sentido “... em que nos dão elementos suscetíveis de serem comunicados por meios de expressão para além das formas, mas também transmitem elementos que apenas podem ser expressos plasticamente, se for compreendido que, para além disso, (...) [as formas plásticas] falham em registar outros valores que devem ser traduzidos por sistemas de signos diferentes [como a escrita, por exemplo].”¹⁵³

Dever-se-á notar que a palavra *signo* escolhida por Francastel sugere-nos a teoria do filósofo americano Charles Sanders Peirce (semiótica) e a do linguista suíço Ferdinand de Saussure (semiologia). Com o intuito de esclarecer, notamos, resumidamente, que Charles Sanders Peirce (1839-1914) caracteriza o funcionamento de um signo mediante um sistema de significação designado de “semiose”¹⁵⁴. Neste sistema de “estrutura tricotómica dinâmica” somos confrontados com a existência de três proposições: 1ª um “item perceptível ou virtualmente perceptível”¹⁵⁵ designado de signo ou *representamen*; 2ª

¹⁵¹ T.A.: “... the real meaning of the evolution of modern art since Impressionism was to be found in the transformation of the concept “sign”. Art ceases to be a reproduction of nature, to become an interpretation of it.” Pierre Francastel, *Technics and Aesthetics*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. 11, No. 3, (Mar., 1953), <https://www.jstor.org/stable/426758> 196

¹⁵² T.A.: “But let us be sure we understand: if art possesses, like all languages the value of a sign, it does not follow that it falls into line with other signs, i.e., literary and written. It possesses its own means and laws as variable and independent.” Pierre Francastel, *Technics and Aesthetics*, p. 196.

¹⁵³ T.A.: “... it gives us elements susceptible of being communicated by means of expression other than forms, but it also transmits elements that can only be expressed plastically, it being understood further that it fails to record other values which must be translated by different sign systems.” Pierre Francastel, *Technics and Aesthetics*, 195.

¹⁵⁴ Mieke Bal, Norman Bryson, *Semiotics and Art History* In The Art Bulletin, Vol. 73, No. 2 (Jun. 1991), College Art Association, <https://www.jstor.org/stable/3045790> 188-189.

¹⁵⁵ Mieke Bal, Norman Bryson. 188.

uma imagem mental que o recetor desse signo forma mediante o objeto que percebe chamado *interpretant* (o *interpretant* encontra-se em constante mutação, dado que remete para um sistema de associações que se realiza sempre em função do seu recetor face a coisa percebida, isto é, ocorre de forma subjetiva); 3ª a coisa ou assunto sobre a qual o signo se posiciona, isto é, e o seu objeto ou o seu referente. Um signo é, segundo Charles Sanders Peirce, “um *representamen* com um *intepretant* mental.”¹⁵⁶ As mais famosas tipologias de signos, derivadas dos estudos de Peirce são o ícone, o índice e o símbolo.

Já Ferdinand de Saussure partiu da distinção de dois conceitos fulcrais: a *langue* (conceito que corresponde à forma de descrever como as palavras funcionam na língua, na medida em que esta é um “... sistema lexicológico e gramatical que existe potencialmente na consciência das pessoas que falam a mesma língua”¹⁵⁷) e a *parole* (estudo que observa as transformações que as palavras sofrem à medida do tempo a partir da fala, bem como o seu desenvolvimento a nível regional, no sentido em que a fala corresponde ao “... ato pelo qual o indivíduo emprega a língua para exprimir as suas ideias (...) de natureza individual; e, entre os seus elementos constitutivos, está também a emissão dos sons.”¹⁵⁸). A partir destas duas aceções, Saussure procurou esclarecer as principais operações que governam a linguagem, diferenciando o “estado da linguagem como um todo num determinado momento” e a investigação das “relações internas entre os signos de uma linguagem”.¹⁵⁹ Portanto, Saussure entendeu que “O significado de uma palavra deriva das suas diferenças «diacríticas» das outras palavras”.¹⁶⁰ Assim, o conceito de *signo* será de interesse primordial para o seu trabalho. Para além disso, Saussure trabalhou o conceito de significante (a forma material que um signo assume – a *representação* que está em vez da coisa), o significado (o que o signo representa). Desta forma, o signo, reporta, portanto, a uma coisa ou algo abstrato – tendo o carácter de referente. Para além disso, o signo é suscetível de transmitir um *sentido*. Assim compreendidos, a relação entre o significante e o significado consiste no processo de significação. O significado corresponde, neste sentido, à suscetibilidade de um signo

¹⁵⁶ Mieke Bal, Norman Bryson, 188-191

¹⁵⁷ *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*, ISCTE-IUL. Acedido em 16 de junho, 2021, <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/langue-e-parole-segundo-saussure/>

¹⁵⁸ *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*, ISCTE-IUL. Acedido em 16 de junho de 2021, <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/langue-e-parole-segundo-saussure/4631>

¹⁵⁹ Mieke Bal, Norman Bryson, 191.

¹⁶⁰ Mieke Bal, Norman Bryson. 191-195.

expressar certo conceito ou ideia. Note-se que, o raciocínio de Francastel aproxima-se mais do de Saussure do que de Pierce.

Para além desta correspondência com os conceitos linguísticos supramencionados, notamos que Francastel faz descrições que se aproximam da corrente estruturalista. Contudo, este preconiza (tal como José-Augusto França) a unidade do sujeito-objeto, consideração que se afasta do estruturalismo, na medida em que esta última corrente se baseia na análise dos discursos, das suas relações e derivações. O estruturalismo será, portanto, relevante para a senda de analisar a evolução do conceito de signo ao longo da década de 1960. Realce-se que este foi um movimento ocidental preponderante no qual se inserem vários intelectuais franceses dos anos 1950 e 1960, grassando no campo das ciências humanas, e, conseqüentemente, na História da Arte. Para François Dosse¹⁶¹, o sentido moderno do programa estruturalista relacionou-se com a evolução da linguística. Segundo o mesmo “O estruturalismo durante 1950 e 1960 triunfou num tal grau espetacular que depois de 1955 veio a ser identificado com toda a história intelectual francesa.” Um dos seus maiores legados terá sido a conclusão de que a “comunicação nunca é transparente para si mesma.” Segundo este tipo de raciocínio analítico, a noção de estrutura corresponde à tentativa de suspender o sentido tradicional, positivista, com o objetivo de favorecer um pensamento diferencial, contrariando o eurocentrismo e as demais formas da teleologia Ocidental¹⁶². Na perspectiva do mesmo autor, a leitura de determinada estrutura aspira a formar uma imagem unificada, no sentido em que as considerações estruturais referem-se a uma noção *geral e abstrata* de todo, unidade, matéria ou ser, que aparece sob o título de determinado objeto de estudo.

Face esta ressalva relativa à semiótica/semiologia e ao estruturalismo, compreendemos que, de acordo com a perspectiva sociológica de Francastel, os objetos utilizados pelos artistas nas suas obras podem ainda ser tratados como propriedades de um tempo – identificados como o seu “vocabulário” –, sendo, por essa razão, reconhecidos pelos seus espetadores contemporâneos. Sobre este assunto Peter Burke escreveu: “... os objetos são de facto propriedades do religioso teatro do tempo, e assim podem ser reconhecidos pelos seus espetadores contemporâneos. (...) O repertório de objetos pode ser considerado o vocabulário da “linguagem da arte”. O método de

¹⁶¹ François Dosse, *Structuralism In The Edinburgh Companion to Twentieth-Centuries Philosophies*, Constantin V. Boundas (ed.), Edinburgh University Press, 471.

¹⁶² François Dosse.

combinar objetos está também sujeito a regras ou convenções – a *gramática* e a *sintaxe*¹⁶³ Portanto, o espaço entre os objetos numa pintura tende a ser interpretado mediante uma “estrutura ou organização” (Peter Burke) dos seus elementos – um modo que o artista discerne para comunicar a sua experiência perceptiva, com o intuito de encetar um diálogo com o espetador. Nas palavras de Francastel:

“Como todas as linguagens, a arte começa por organizar e descrever a percepção do homem. A organização é ativa; não invoca o reconhecimento, mas a criação de valores. Cada objeto assim como cada signo é uma criação coletiva, um terreno comum entre os homens. O homem cria objetos como cria palavras. Ele incorpora em cada objeto um significado que é explicado apenas pela necessidade ambígua de agir no mundo que o envolve e de trocar ideias com os restantes homens. Ele não decifra um mundo estático; ele molda-o incessantemente na sua maneira original, criando sempre formas e significados simultaneamente.”¹⁶⁴

A arte, segundo o historiador de arte francesa, devia ser, portanto, apreendida mediante “o estado da técnica, conhecimento e sociedade num dado momento”, sendo ainda “prefiguração do possível” (Peter Burke).

2.1 A receção portuguesa dos conceitos sociológicos de Francastel

No que concerne a crítica da arte portuguesa (importante estrato da sociedade, pois concedeu aos artistas portugueses o apoio necessário para expor nas galerias emergentes) e, numa esteira semelhante à do pensamento de Francastel, notamos que no ensaio *Metamorfose e metáfora na arte contemporânea* (1967)¹⁶⁵, José-Augusto França delineia uma evolução histórica da arte *moderna* mediante os termos *forma*, *conteúdo*,

¹⁶³ T.A.: “... objects are in fact properties from the religious theatre of time, and so could be easily recognized by contemporary spectators. (...) The repertory of objects may be considered the vocabulary of the “language of art”. The method of combining objects is also subject to rules or conventions – the grammar and syntax of the language of art.”

Peter Burke, *Problems of the Sociology of Pierre Francastel*, European Journal of Sociology, Archives Européennes de Sociologie, Vol. 12, No.1, 1971, Permanent non-Revolution, Cambridge University Press, 141-154.

¹⁶⁴ T.A.” Like all languages, art strives to organize and describe perceptions of man. The organization is active; it does not invoke recognition but rather the creation of values. Every object as well as every sign is a collective creation, a common meeting ground between men. Man creates objects as he does words. He incorporates in each object a meaning which is explained only by the twofold necessity of his acting on the world which surrounds him and of exchanging ideas with his fellow men. He does not decipher a static world; he fashions it easily in an original manner, always creating forms and meanings simultaneously.” Pierre Francastel, *Technics and Aesthetics*, 195

¹⁶⁵ Cf. José-Augusto França, *Metamorfose e metáfora na arte contemporânea*, In *Anos 60, Anos de Ruptura, uma perspetiva da arte contemporânea nos anos sessenta* (Lisboa: Livros Horizonte, 1994).

metamorfose e *metáfora*. Tal sugestão surge com o intuito de explicitar as principais características da arte produzida no seu tempo (leia-se desde 1948 adiante). Segundo o seu ensaio, a «vida das formas» respeita as *leis que comandam a sucessão*. Neste sentido, a palavra *forma* depreende a propriedade ou qualidade de alguma coisa, no caso em que a ideia de *sucessão* é passível de associar-se à existência de determinadas *famílias artísticas*¹⁶⁶. José-Augusto França, sugere, portanto, a ideia de que as formas possuem uma *genealogia* que, no caso de Benjamin Buchloh (como já vimos) pode remeter-nos para as relações complexas entre a *vanguarda histórica* e as *neovanguarda*. Contudo, José-Augusto França entende que o domínio da forma, no estudo da arte, ultrapassa o *domínio morfológico*, levando-o a considerar que a atenção do crítico ou do historiador da arte devesse recair sobre a *gramática das linguagens da arte*, no sentido em que a gramática se apresenta, nos termos de um raciocínio analógico, como a “disciplina que estuda a organização e o funcionamento de uma língua”¹⁶⁷, provida, por sua vez, de “normas e convenções” (Pierre Francastel) que a governam. Por diferentes tipos de linguagens podemos considerar as diferentes correntes estéticas, por exemplo, o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo ou o abstracionismo.

Deste modo, o *sentido* de uma obra de arte, para José-Augusto França, coincide com “o sistema significante das formas estruturadas ou estruturais”¹⁶⁸, remetendo, portanto, para uma análise sobre a estruturação ou organização dos elementos de uma obra de arte, isto é, para a sua *sintaxe e gramática*. As formas são a *sintaxe* da obra de arte, se atendermos que estas correspondem, analogamente, à “parte da gramática que descreve as relações que as palavras [ou signos] estabelecem entre si numa frase [ou obra]”¹⁶⁹. Retomando a Francastel, as formas existem objetivamente como as linguagens, na medida em que “Os artistas como os matemáticos, criaram formas que subsequentemente servem a linguagem do seu tempo; eles não as redescobrem.”¹⁷⁰ No plano estrutural das formas, José-Augusto França destaca ainda dois níveis: “o nível da expressão (considerada a sua finalidade) e o nível da criação (considerada a sua

¹⁶⁶ Termo de Henri Focillon. Cf. Henri Focillon, trad. Ruy Oliveria, *A Vida das Formas, seguido de elogio da mão*, Edições 70, setembro de 2020, 81.

¹⁶⁷ Dicionário Porto Editora, Infopédia, s.v. “gramática” <https://infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/gram%C3%A1tica>

¹⁶⁸ In Anos 60, Anos de Rutura, s./n.º p.

¹⁶⁹ Dicionário Porto Editora, Infopédia, s.v. “sintaxe” <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sintaxe>

¹⁷⁰ Pierre Francastel, *Technics and Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 3 (Mar. 1953), 187-197.

originalidade).”¹⁷¹ Tendo todos estes aspetos em consideração, José-Augusto França volta a sua atenção para o conceito de *semântica*, ponderada como a significação, ou melhor, o estudo que se ocupa do significado conceptual das expressões linguísticas ou dos signos.¹⁷² Segundo esta linha de ideias, a semântica integra igualmente as relações “entre os signos e os objetos que [estas] representam.”¹⁷³, sendo, importante para a sua caracterização o referente e a suscetibilidade de este denotar (sentido comum) ou conotar (sentido figurado) algo. Existe, portanto, um sentido (significado conceptual) ao mesmo tempo que existe uma referência que corresponde ao “mundo empírico, passível de ser submetido a um valor de verdade ou falsidade.”¹⁷⁴

Os dois níveis (expressão e criação) são, então, correlacionados com o que José-Augusto França considera “duas situações opostas: uma situação metamórfica e uma situação metafórica”.¹⁷⁵ Para o historiador português, a palavra *metamorfose* sugere a ideia de “... transformação, alteração da forma, passagem para além do seu estado atual”, já a palavra *metáfora* “... significa transferência ou transporte, passagem também, mas sem referência a um estado, sem referência física material. Passagem (...) do seu sentido imediato (...), se quisermos, para além da *praxis*.” Deste modo, e partindo de alguns exemplos históricos, José-Augusto França diz que “A metamorfose faz (...) lei no seio de famílias cuja intimidade se reduz a simples querelas académicas” sucedendo-se, “com qualidades diferentes, mas sem perder o fio das suas responsabilidades genealógicas.” A metáfora, por seu turno, “integra valores simbólicos móveis, prontos a adquirir uma total independência, estranha às correspondências da *praxis* quotidiana tanto quanto às astúcias da razão.” Nesta medida, o autor classifica o cubismo e o surrealismo como dois momentos-chave da pintura ocidental moderna, uma vez que o cubismo “tornará claras as leis das formas fechadas-abertas da corrente paralela [leia-se metamórfica]”, e o surrealismo instituirá a pintura enquanto “veículo da metáfora”.¹⁷⁶

Desta maneira, José-Augusto França entende, que a arte dos anos sessenta tende a assumir, por integração dos preceitos da historiografia, um “... papel lúdico, pelas vias

¹⁷¹ José-Augusto França, *Metamorfose e metáfora na arte contemporânea*, s./n.º p.

¹⁷² Dicionário Porto Editora, *Infopédia*, s.v. “semântica” [https://www.infopedia.pt/\\$semantica](https://www.infopedia.pt/$semantica)

¹⁷³ Dicionário Porto Editora, *Infopédia*, s.v. “semântica” <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sem%C3%A2ntica>

¹⁷⁴ Dicionário Online da Porto Editora, *Infopédia*, s.v. “semântica”, [https://www.infopedia.pt/\\$semantica?uri=lingua-portuguesa/sem%C3%A2ntica](https://www.infopedia.pt/$semantica?uri=lingua-portuguesa/sem%C3%A2ntica)

¹⁷⁵ José-Augusto França, s./n.º p.

¹⁷⁶ José-Augusto França, s./n.º p.

sociologicamente lúcidas de uma semântica reintegrada.”¹⁷⁷ Neste sentido, interpretaremos a expressão “semântica reintegrada” na medida em que os artistas dos anos sessenta utilizam formas passíveis de serem assimiladas numa genealogia mórfica, denotando que o sentido das mesmas se encontra imbuído pelas circunstâncias do tempo em que são produzidas. Tal como Francastel observa, os artistas não as redescobrem, propriamente, contudo, atribuem-lhes um sentido próprio do seu tempo. Segundo José-Augusto França: “O sentido dessas formas, que mudaram para além de uma lógica de linhas e de planos que possamos apreciar, constitui a preocupação essencial da criação artística ao fim do segundo terço do século XX. Mas a própria lógica das linhas, dos planos e das formas, não está ausente nem é ignorada: em face de um processo de liberdade, ela garante um processo de necessidade. Apenas aconteceu que esta necessidade se tornou «probabilidade», com leis que negam todo e qualquer determinismo...”¹⁷⁸ Dos movimentos que surgiram em Portugal face esta nova posição, são exemplo: o Novo Figurativismo, a Arte Pop, a Arte Ótica, a arte cinética, o objetualismo, entre outros.

Partindo das considerações acerca do modo como a arte contemporânea pode ser analisada, particularmente da expressão de José-Augusto França “semântica reintegrada”, retomaremos a ideia de que os anos 1950 e 1960 se patentearam pela retoma de valores provenientes das *vanguardas históricas* (como o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo ou o abstracionismo). Nesta esteira, lembraremos as noções de *vanguarda histórica* e *neovanguarda* (Benjamin Buchloh), bem como a emergência da Arte Concetual. Atentaremos ainda nos conceitos acima invocados por Pierre Francastel e José-Augusto França (como “signo”, “organização”, “estrutura”, “sintaxe”, “gramática”, “semântica”, “metamorfose” e “metáfora”) com o objetivo de analisarmos as obras que Helena Almeida expõe em meados da década de sessenta.

2.2 As primeiras exposições individuais de Helena Almeida

As primeiras exposições individuais da artista foram realizadas em Lisboa, na Galeria Buchholz nas datas de 1967 (Maio), 1968 (Abril) e 1969 (Março)¹⁷⁹. Segundo António Rodrigues, as obras de Helena Almeida que concernem este período

¹⁷⁷ José-Augusto França, s./n.º p.

¹⁷⁸ José-Augusto França, s./n.º p.

¹⁷⁹ Gonçalo Pena, *Instituições Galerias e Mercado In Anos 60, anos de Ruptura* (Lisboa: Livros Horizonte, 1994) s.n.º p.

compreendem as seguintes tipologias: pinturas, pinturas-objetos, instalações, desenhos a tinta-da-china com colagens e, por fim, fotografias.¹⁸⁰ Estes trabalhos revelam sobretudo uma posição da artista face o tema da pintura. De acordo com Delfim Sardo, elas têm conotada uma “aceção quase analítica da pintura”¹⁸¹, com a particularidade de, na senda desta temática, adquirirem, paulatinamente, feições tridimensionais. Mediante um processo “lento” e “trabalhoso” Helena Almeida concluiu, na década de sessenta, que queria “... dar cabo da pintura” porque simplesmente “Não queria pintar mais. (...) Não queria representar coisas.”¹⁸² Notemos que, formalmente, o termo representação opõe-se ao conceito de apresentação. A representação, expressa, portanto, a ideia de *ligação, ação ou veículo*. Uma vez que no contexto da pintura, a representação se encontra definida pelo plano pictórico em específico, notamos que a bidimensionalidade que a circunscreve através das duas dimensões (altura e largura), tem como operações mais simples o exercício do ponto e da linha. Já o plano tridimensional, com as suas dimensões (altura, profundidade e largura), trata o espaço do ponto de vista em que se podem discernir relevos ou volumes. No espaço tridimensional já não temos, portanto, pontos e retas, mas sim, volumes que se associam a um ponto de partida que concerne o espaço real, verificando-se, segundo Fernando Pernes, uma “propensão táctil”¹⁸³. Face esta ressalva, Delfim Sardo justifica o tema dos trabalhos de Helena Almeida de 1960 como não sendo “... [motivado] por uma desconfiança da pintura enquanto dispositivo, mas como um interesse pelo limite da representação como verosimilhança, propondo um outro jogo, no qual a representação falha sempre à eficácia da tridimensionalidade.”¹⁸⁴ Já segundo Rui Mário Gonçalves, as obras da década de sessenta tendem a inserir-se na categoria do *objetualismo*, na medida em que os artistas que aderiram a esta tendência trabalharam as “... formas que valem como coisas e não como imagens de coisas conhecidas. Os objetos não se organizam volumetricamente como as esculturas, nem ilustram simbolismos; aludem ao tempo, como presença efémera intensa, sem depender do passado nem do futuro.”¹⁸⁵ Neste sentido colocaremos a seguinte questão: o que significará uma *aceção*

¹⁸⁰ António Rodrigues, *Anos de Ruptura*, In *Anos 60, anos de ruptura*, (Lisboa, Livros Horizonte, 1994), s./n.º p.

¹⁸¹ Delfim Sardo, *A Visão em Apneia, Escritos sobre artistas* (Lisboa: Athena, Edição Babel, 2011), 109.

¹⁸² Marta Moreira de Almeida, João Ribas, *Uma conversa que não acaba*, In *Helena Almeida: a minha obra é o meu corpo* (Porto: Fundação Serralves, 2015) 130.

¹⁸³ Fernando Pernes, *Helena Almeida: pessoa dramática, mas lúcida* In *Helena Almeida: Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo* (Porto: Fundação de Serralves, 1995) 17.

¹⁸⁴ Delfim Sardo, *A Visão em Apneia*, 109.

¹⁸⁵ Rui Mário Gonçalves, *A arte Portuguesa do século XX* (Lisboa: Círculo de Leitores, 1998) 93.

quase analítica da pintura, no caso de Helena Almeida, e que relação esta posição terá com o *objetualismo*?

Segundo Helena Almeida, o teor do seu trabalho pode ser sintetizado através da simples afirmação: “Penso que pinto a pintura e desenho o desenho”¹⁸⁶. Para a artista, o trabalho de um pintor é absolutamente mental (...) [sendo] a parte mais importante (...) de facto a parte imaginativa”, ou seja, o projeto que a artista denomina como o seu “original”, ou nas palavras de José-Augusto França, a sua criação.¹⁸⁷ No momento em que todo o processo mental imaginativo é tomado como projeto artístico, na prática este é exercido pela artista através dos instrumentos que dispõe no seu tempo. Desta maneira, seguiremos o pensamento de Carlos Vidal aquando cita o raciocínio de Jean Genet num artigo dedicado a Helena Almeida: primeiro, isolaremos “... o quadro no seu significado de objeto (tela, moldura, etc.) a fim de subtraí-lo a imensa família da pintura (mesmo que o desenvolva mais tarde)” Contudo, a “imagem sobre a tela” que nos é apresentada, permite-nos, “estabelecer ligações” com “a (...) experiência do espaço” e com o “conhecimento (...) dos objetos, dos seres e dos acontecimentos.”¹⁸⁸ Neste sentido, arrogaremos que o termo *pintura* (*imagem, representação, sinal*, enquanto *género* ou *dispositivo*) pode assumir a assunção de *veículo de representação*, se considerarmos que um *veículo de representação* coincide com uma “entidade externa à relação de representação, no sentido em que o veículo [no caso da pintura] pode ser caracterizado independentemente do facto de entrar na relação de representação.”¹⁸⁹ Assim, as obras de Helena Almeida da década de sessenta permitem-nos visualizar a representação de diversos elementos ou formas que remetem para o tema da pintura, a saber: a linha, a cor, o plano. Estas formas plásticas têm em si a característica de representar a expressão da “atividade criativa”, diferindo de forma mais “dinâmica” a partir da sua “cor, tonalidade, estrutura, textura, organização e sistema.”¹⁹⁰ Os volumes que paulatinamente surgem nas suas obras representam a continuidade, ou melhor, a espessura dos elementos básicos que

¹⁸⁶ Fernando Pernes, *Depoimentos de Helena Almeida, Textos de Ernesto Sousa* In *Helena Almeida: Dramatis persona* (Porto: Fundação de Serralves, 1995) 34.

¹⁸⁷ Universidade Aberta, *Entre Nós: entrevista a Helena Almeida*, 2004. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/7478>

¹⁸⁸ Jean Genet, citado por Carlos Vidal, Uma perspetiva crítica da Obra de Helena Almeida, *Obsessão da Pintura* In Artes & Leilões, p. 16.

¹⁸⁹ Barbara Cassin (ed.), *Dictionary og Untranslatables, A philosophical lexicon*, trans. Steven Rendall et al. (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2004) 891-893.

¹⁹⁰ Kasimir Malevich, *The Non-Objective World*, (trans.) Howard Dearstyne (Chicago: Trent University Library, 1959) 11.

continuamente transbordam do interior das suas obras para o espaço do espetador (isto é, o exterior).

A exposição de 1967 realizada na Buchholz contou com a direção de Rui Mário Gonçalves.¹⁹¹ Ivo Braz apresenta conclusões sobre o *folheto catálogo* escrito pelo crítico de arte português, notando que este (Rui Mário Gonçalves) aponta três grandes questões nos trabalhos que Helena Almeida: “o espaço, o objeto e a representação”. O espaço pictórico das obras de Helena Almeida é, segundo Rui Mário Gonçalves, caracterizado nos termos da “abstração espacial”, não sendo, portanto, analisado como algo definido ou definitivo, visto que as coisas nele representadas não apresentam o que o autor considera de “coordenadas operatórias”. Segundo o mesmo, este sistema ou organização aponta ainda para a ênfase transposta na relação dicotómica entre o “objeto” e o “não objeto” que é tratada pela artista de maneira “irónica”. Este aspeto é, segundo o autor, aferível através das “relações entre a figura e o fundo” e também na “coisificação dos planos”. Portanto, a representação, surge, nos quadros de Helena Almeida, como sugestão de um “valor” do “caráter intelectualivo da arte”.¹⁹² Vejamos o seguinte exemplo para que possamos entender melhor o sentido das conclusões de Ivo Braz e Rui Mário Gonçalves:



A tela possui dois planos distintos: um azul (que se aproxima do espetador) e um branco (que se afasta e “dissolve” na parede da galeria). No plano azul da tela, observamos um tracejado a branco (ou linha quebrada) que segue a forma retangular da pintura disposta verticalmente. Esse tracejado corresponde a um lugar que não se encontra preenchido. Face esta ausência, vemos um retângulo que se salienta em relação aos planos, por se estarem contorcendo. Tal contorcionismo, demonstra que a figura amarela, apesar de representar uma certa rigidez (aferível nos seus ângulos) permite-nos cogitar sobre a dinâmica das seguintes dicotomias pictóricas: plenitude/vazio, enquadramento/desenquadramento.

Figura 4 Helena Almeida, *Sem Título*, 1967

¹⁹¹ Cf. Ivo Braz, *Pensar a Pintura, Helena Almeida (1947-1979)*, (Lisboa: Edições Colibri, 2007) 15-16.

¹⁹² Cf. Ivo Braz, *Pensar a Pintura, Helena Almeida (1947-1979)*, 16.

1968

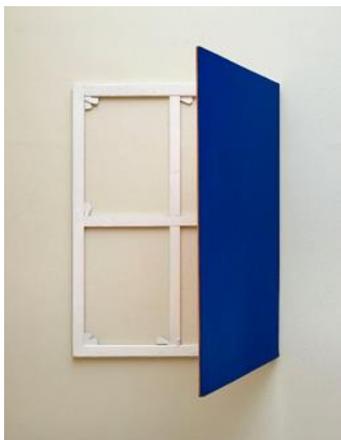


Figura 5 Helena Almeida, Sem Título, 1968.



Figura 6 Helena Almeida, Sem título, 1968.



Figura 7 Helena Almeida, Sem título, 1968.

1969



Figura 8 Helena Almeida, Sem Título, 1969.



Figura 8 Helena Almeida, A Noiva, 1969.



Figura 10 Helena Almeida, Tela Rosa para vestir, 1969.

À semelhança de Ivo Braz e de Rui Mário Gonçalves, Delfim Sardo usa a expressão “metamorfose irónica”¹⁹³ para se referir às obras de 1967, 1968 e 1969 da artista. Esta expressão leva-nos à seguinte interpretação: se a metamorfose (transformação, mudança de forma, José-Augusto França) dos signos ou elementos pictóricos é *irónica*, é porque enquanto “recurso expressivo”, esta representação dos elementos da pintura recorre a algo que significa o contrário daquilo que pretende dar, numa primeira instância, a entender. Por essa razão, a *ironia*, quando associada à pintura pode primeiramente ser lida como uma espécie de “literalismo” – contudo esta instância não deve ser apenas levada à “letra”. Este processo, segundo Helena Almeida, teve o fito de denunciar o *caráter ideológico da arte*. Todavia, essa denúncia passou, primeiramente, pela aceitação dos pressupostos ideológicos da pintura. Assim sendo, a *metamorfose irónica* destes elementos resulta na negação intelectual dos preceitos aos quais estes se associam. Este processo significou, portanto, o ato de “negociar com a pintura” – o de não querer representar propriamente coisas.

Se relacionarmos a *Objetualidade* com a noção de quadro-objeto chegamos à premissa de que esta se desenvolveu com “... a problemática da nova-imagem e das condições da perceção ótica (...) que fora proposta pelos surrealistas e que ressurgiu [na década de sessenta] com a revalorização internacional que, durante estes anos, se fez do dadaísmo”¹⁹⁴. Esta premissa pode ainda ser, segundo Marcio Doctors, relacionada com o contributo das obras de Marcel Duchamp: “Marcel Duchamp deslocou o sentido, transladando a posição do objeto na ordem de uma representação mental.”¹⁹⁵ Neste sentido, segundo Ernesto de Sousa, Helena Almeida passou “... do objeto ao processo da produção objetiva...”¹⁹⁶ Se relacionarmos estes aspetos com a tridimensionalidade de alguns elementos do foro pictórico que transbordam do interior da tela para o exterior, o espaço do espetador, chegamos à transformação que Rocha de Sousa classifica como a articulação da “coisa pictórica” em “coisa real”¹⁹⁷ e que, Rui Mário Gonçalves designa de “coisificação do ato de representação”. Se ainda tivermos em mente a relação entre os elementos da pintura (a linha, a cor, o plano) e uma perspetiva metafórica, notamos, então

¹⁹³ Delfim Sardo, *Helena Almeida: pés no chão, cabeça no céu* In *A visão em apneia, escritos sobre artistas* (Lisboa: Edição Babel, 2011) 109.

¹⁹⁴ Rui Mário Gonçalves, *A arte Portuguesa do século XX* (Lisboa: Círculo de Leitores, 1998), p. 84.

¹⁹⁵ Marcio Doctors, *La nevadura del devinir* In *Anna Maria Maiolino*, Helena Tatay, (London: Koenig Books, 2011), 166

¹⁹⁶ Fernando Pernes, *Depoimentos de Helena Almeida, Textos de Ernesto de Sousa*, 38.

¹⁹⁷ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: Rocha Sousa, *Festa incómoda* In *Revista Artes Visuais*, 26 de Janeiro de 1971.

que algumas obras de Helena Almeida aludem, não só ao que a pintura tem de mais *objetual*, como também questionam a pertinência de certos paradigmas na arte contemporânea. Esta conclusão/questão, surge, a partir da observação das telas que Helena organiza de forma semelhante a uma “janela”, “persiana” ou “uma tela que se despe” (figura 5, 6 e 8).

Face isto, notamos que a perspetiva patente em determinado objeto artístico (enquanto aceção teórica) não corresponde, segundo Hubert Damisch, a um “código”, pois não dispõe “de um número finito de elementos discretos”¹⁹⁸. Também não é uma “linguagem, no sentido de Saussure de um sistema de signos distintos que correspondem a ideias distintas”¹⁹⁹. Para além disso, a perspetiva “não facilita a produção de declarações, de proposições pictóricas”²⁰⁰. Contudo, possui um “valor essencialmente reflexivo e regulatório”, sendo importante para “definir um certo regime da pintura, senão da representação.”²⁰¹ Tendo ainda as características de um “paradigma”, a perspetiva pode ser usada para “designar um modelo de prática” associada a um “modelo normativo” e a uma “tradição” assente num determinado período histórico.²⁰² A perspetiva é, no entendimento do autor, informada pela perceção do artista bem como pela cultura. Corresponde, então, à visão na primeira pessoa. Hubert Damisch avalia ainda que, para melhor compreender a evolução da arte moderna ou contemporânea, a perceção deve ser libertada das convenções/ideologias vigentes sobre a perspetiva (medieval, renascentista (construção legítima), entre outras).²⁰³ Segundo o mesmo: “É a perspetiva em si própria, e não as representações, que emprega os meios da arte e do discurso, que deve ser necessariamente libertada do governo do paradigma da perspetiva.”²⁰⁴

Num sentido algo semelhante ao de Hubert Damisch, Pierre Francastel compreende que a mente humana se caracteriza por procurar “... no espaço a projeção das suas coordenadas lógicas...”. Todavia, notamos que as obras de Helena Almeida, segundo Rui Mário Gonçalves e Ivo Braz, não apresentam as coordenadas ou convenções estigmatizadas – facto potenciado pelo seu pendor abstrato-geométrico. Assim sendo,

¹⁹⁸ Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, (trans.) John Goodman (London: The MIT Press, 1994) 23-26.

¹⁹⁹ Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, (trans.) John Goodman (London: The MIT Press, 1994) 23.

²⁰⁰ Hubert Damisch, 25.

²⁰¹ Hubert Damisch, 25.

²⁰² Hubert Damisch, 26.

²⁰³ Hubert Damisch, 31-62.

²⁰⁴ T.A.: “It is perspective itself, and not representations employing the means of art and discourse, that would be necessary to liberate from the rule of perspective paradigm.” Hubert Damisch, 31.

observamos que Pierre Francastel admite que “À volta do misticismo simbolista [exemplo: quadro enquanto janela], temos visto proliferar uma literatura que compreende que o verdadeiro e o único fim da arte é deixar entreaberta uma pequena janela sobre o infinito, ou mais propriamente, sobre o além.”²⁰⁵ Contraindo-se a estas teorias, Pierre Francastel acrescenta que “A arte não abre ao homem uma pequena janela sobre uma infinidade indefinível ou vazia; a arte guia a sua mão e mente incessantemente. É uma das maneiras nas quais ele se expressa e, ao mesmo tempo, uma maneira na qual ele orienta e particulariza a ação das suas mãos. Sem a técnica artística, a arte seria apenas uma atividade superficial, sem a técnica artística a arte seria apenas um jogo vazio de sombras flutuantes.”²⁰⁶ Desta forma, a *tela enquanto janela* de Helena Almeida, por exemplo, guia, primeiramente, através da técnica abstrata, o olhar do espectador para a tela bicromática enrolada ou entreaberta. Em última instância, a artista dá ênfase ao vazio que a grade da tela transmite. O foco da obra, reverte, todavia, para o que se encontra atrás da mesma. Todas as coordenadas pictóricas guiam o nosso olhar para a grade que a estrutura, assumindo, *não o valor da linguagem*, mas um valor *reflexivo*. Para além disso, trata-se de um valor que se compreende, nas palavras de José-Augusto França, como algo que vai *para além da praxis* – é uma perspetiva que, apesar de se apresentar, muitas vezes, *Sem Título*, nos faz indagar sobre o sentido do objeto artístico que organizamos por via de um raciocínio metafórico.

Tendo em vista a justificação das expressões *caráter intelectual da arte* (Rui Mário Gonçalves) e *aceção analítica da pintura* (Delfim Sardo) bem como do caráter *objetual* das obras de Helena Almeida (Rui Mário Gonçalves), partiremos, então, para a análise da aproximação da sua produção artística com algumas correntes estéticas/ideológicas, a saber: A Arte Concreta e o *Nouveau Réalisme*. Assim, poderemos entender melhor os pressupostos ideológicos que Helena Almeida intenta negar.

2.3 A relação das obras de Helena Almeida com a Arte Concreta

As obras de Helena Almeida expostas na Galeria Buchholz apresentam, como já foi mencionado por António Rodrigues, Rui Mário Gonçalves, Delfim Sardo e Ivo Braz,

²⁰⁵ T.A.: “Around the symbolist mysticism we have seen a literature proliferate which holds that the true and only end of art is to set ajar for us a tiny window on the Infinite, or more exactly, on the beyond.” Pierre Francastel, *Technics and Aesthetics*, 193.

²⁰⁶ T.A.: “Art does not open to man only a little window on some indefinable, empty infinity; it guides his hand and mind incessantly. It is one of the ways by which he expresses himself and, at the same time, one by which he orients and particularizes the action of his hands. Without art technique would be only a vain activity; without technique, art would be only an empty play of fleeting shadows.” Pierre Francastel, 197

indícios do abstracionismo geométrico, remetendo para o tratamento do “... quadro como objeto em si mesmo...”²⁰⁷ Segundo José-Augusto França, o abstracionismo “desenvolveu-se paralelamente” ao cubismo, futurismo, expressionismo e ao surrealismo. Difundiou-se, na arte ocidental, entre os anos de 1910 e 1917.²⁰⁸ Dentro da arte abstrata José-Augusto identifica dois principais traços ou caminhos genealógicos: 1) um “de perfeita expressão geométrica” (raiz cubista ou cubo futurista): 2) outro de “exacerbação sentimental” (raiz expressionista ou surrealista). Esta última situação desembocou, na segunda metade do século XX no informalismo, na pintura de ação e no tachismo. Já a primeira reverteu, após a Segunda Guerra Mundial, para “a arte baseada em efeitos óticos”, como a op. arte ou a arte cinética.²⁰⁹ O desenvolvimento do abstracionismo geométrico contou com as variantes russas (construtivismo, suprematismo) e derivações holandesas (como o neoplasticismo e o elementarismo). A arte abstrata geométrica equacionou-se também, na década de 30 do século XX, com a Arte Concreta. Neste sentido, a Arte Concreta, teorizada por Theo van Doesburg em 1930, opôs-se, segundo José-Augusto França, às premissas iniciais do abstracionismo, na medida em que Doesburg considerou «ultrapassado o período de pesquisas e de experiências especulativas”.²¹⁰ Deste modo, atentemos nas premissas do Manifesto de 1930, assinado por Theo van Doesburg, Carlsund, Hélión, Tutndjian e Wants.

A *Arte Concreta*, de pendor *abstrato geométrico*, opôs-se ao lirismo ou ao tachismo francês, no sentido em que recusava a representação da natureza, a arte de pendor subjetivo ou a expressão de sentimentos e até mesmo de valores nacionais. Ademais, arroga-se do estatuto de tratar o que a pintura tem de mais concreto, considerando, primariamente, a *linha, a cor e o plano*. Tais considerações remontam, segundo Lynn Gamwell, às primeiras décadas do século XX: “Os artistas do Construtivismo Russo, Aleksandr Rodchenko e Vladimir Tatlin definiram a essência da pintura como uma superfície lisa monocromática, e a essência da escultura a forma simples e geométrica (...). Desde 1920 adiante, a cor e a forma tornaram-se o vocabulário

²⁰⁷ Fernando Pernes, *Dada, Morte e Ressurreição da Arte*, In *Colóquio, Artes, Revista de Artes Visuais, Música e Bailado*, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º7, 2ª série, 14º Ano, (Abril, 1972), p. 24.

²⁰⁸ José-Augusto França, *História da Arte Ocidental – 1750 – 2000* (Lisboa: Livros Horizonte, 2006) 325.

²⁰⁹ Note-se a proximidade do esquema de José-Augusto França com o de Alfred Barr, patente, por exemplo, na exposição *Cubism and Abstract Art* de 1936. Esta aproximação é referida na obra *A arte em Portugal no século XX*, no âmbito da exposição de 1953, realizada antes do *I Salão de Arte Abstrata* (Galeria Março, dirigida por José-Augusto França). A exposição de 1953, por exemplo, fundamenta-se na assimilação dos conceitos de Barr. José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XX*, 278.

²¹⁰ José-Augusto França, *História da Arte Ocidental – 1750-2000*, (Lisboa: Livros Horizonte, 2006), p. 326.

da arte visual.”²¹¹ Estes elementos do foro pictórico, quando aliados às considerações do manifesto de 1930, devem, portanto, ser entendidos como “significando a si mesmos”, na medida em que estes não são apenas elementos figurativos, mas sobretudo elementos da pintura. São, assim, desprovidos de qualquer conceção prévia, isto é, “abstraídos”, no sentido em que, por diligência intelectual, se reduzem ao seu próprio caráter, isto é, não representam “coisas”. A arte concreta é, portanto, uma arte de cariz racionalista, que pretende constituir quadros “visualmente controlados e simples”, absolutamente “claros”, dado que antes de serem executados pelo artista, este deve previamente concebê-los ou formá-los no seu “espírito”. O abstracionismo geométrico, quando associado à *Arte Concreta*, reverteu para a ideia de, não ter propriamente uma “relação com o mundo exterior” apesar de implicar uma “técnica pictórica ou escultórica” que se opôs à tradição figurativa, por considerar o plano como algo passível de ser animado “por linhas, formas, superfícies, cores, nas suas relações recíprocas”. Instituiu, portanto, a contraposição de dois mundos que animam essas mesmas linhas, formas, superfícies e cores: um mundo objetivo e outro não objetivo que se encontram opostos “formalmente em espírito”.²¹² A arte concreta, apresenta-se, portanto, como uma arte de cariz, não só analítico, como também *intuitivamente* racional – na medida em que a abstração dos elementos da pintura *enquanto tais*, parte de uma assimilação sensorial e cognitiva dos mesmos. Uma vez que as obras apresentadas por Helena Almeida em meados da década de sessenta sucedem os seus estudos na capital francesa, partiremos do entendimento que estas aludem a alguns aspetos do abstracionismo geométrico francês.

Assim sendo e, tal como tese de doutoramento de Pedro Lapa nos leva a considerar, o *abstracionismo geométrico* significou, no contexto francês, “a permanência do internacionalismo das abstrações das primeiras vanguardas históricas”²¹³, tendo como referência “... uma ideia de arte concreta de 1930, desenvolvida no contexto do pós guerra, sugerindo uma renovação do movimento internacionalista *Abstraction Création*, fundada por Hans Arp, Albert Gleizes, Jean Hélion, Auguste Herbin, Frantisek, Kupka e Georges Vantongerloo, e que entre 1931 e 1935 agregava os diversos posicionamentos abstratos de Paris, então perseguidos pelos totalitarismos que se expandiam pela Europa.”²¹⁴ Desta forma, o abstracionismo de pendor geométrico após a Segunda Guerra

²¹¹ Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible* (New Jersey: Princeton University Press, 2020) 399.

²¹² Pedro Lapa, *Joaquim Rodrigo: a continua reinvenção da pintura* (Lisboa: Documenta, 2016) 64.

²¹³ Pedro Lapa.

²¹⁴ Pedro Lapa.

Mundial, distinguiu-se do abstracionismo lírico e do tachismo francês, dado que, de acordo com Rui Mário Gonçalves, o abstracionismo da pintura lírica era “... inventado no ato de execução, passava do gesto impulsivo à invenção do signo visual puro”.²¹⁵ A tendência da arte concreta, “abstrata e não figurativa”, significou, igualmente, no contexto francês do pós-guerra, uma oposição aos movimentos artísticos que se enquadravam numa “designação nacionalista e conservadora, que pretendia repor Paris no centro dos acontecimentos da vida artística”, com especial expressão na *Nouvelle École de Paris*. Dentro dos projetos que ilustraram esta oposição destaca-se, segundo Pedro Lapa, o *Salon des Réalités nouvelles*, fundado por Frédo Sidès, no ano de 1946. As exposições realizadas no *Palais des Beaux-Arts*, tinham o objetivo de agregar “... as várias tendências da abstração na Europa, com uma discretíssima presença norte-americana, sendo dominante um racionalismo de pendor geometrizarante.”²¹⁶ Para além disso, este salão parisiense almejava “a organização em França e no estrangeiro de exposições de obras de arte comumente designadas: arte concreta, arte não figurativa ou arte abstrata, ou seja, uma arte totalmente liberta da visão direta e da interpretação da natureza.”²¹⁷ O manifesto do *Salon des Réalités Nouvelles* citado por Pedro Lapa permite-nos observar que esta associação tinha o objetivo de denunciar o “desinteresse institucional pela abstração” tanto por parte das instituições francesas como pelas “grandes manifestações artísticas nacionais”, indo contra o realismo socialista e a abstração expressionista ou lírica, uma vez que defendia “uma prática refletida dentro da regularidade euclidiana.”²¹⁸

Graças ao pendor internacional do salão parisiense mencionado, convergiram (apesar das dissidências e contradições atentamente percorridas por Pedro Lapa) derivações estéticas da corrente abstrata geométrica, provindas de diversos países. Dessas ocorrências foi exemplo a *Arte Madí*, grupo argentino fundado em 1946 por G. Kosice e Carmelo Arden Quin que, segundo o autor supramencionado, reclamava “a arte concreta que expôs coletivamente entre 1948 e 1953.”²¹⁹ Deste modo, notamos que a *Arte Madí* foi um movimento artístico de pendor internacional, que se focou “em formas geométricas que saem da moldura tradicional, articulando e movendo as estruturas”, recusando-se a

²¹⁵ Rui Mário Gonçalves *Recordando os anos sessenta* In *Anos 60, Anos de Rutura* (Lisboa: Livros Horizonte, 1994) s./n.º p.

²¹⁶ Pedro Lapa, p. 65.

²¹⁷ Citado por Pedro Lapa, *Joaquim Rodrigo: a continua reinvenção da pintura* (Lisboa: Documenta, 2016) 65.

²¹⁸ Pedro Lapa, 68.

²¹⁹ Pedro Lapa.

tornar o objeto artístico em algo “representativo.” Portanto, trabalhavam “o objeto e as cores em si mesmas”²²⁰. Será igualmente de ressaltar que o movimento *Madí* tomou forte inspiração na corrente neoplasticista, consignada por Piet Mondrian. Tal inspiração fundamenta-se em algumas premissas que Herbert Read refere: “... Mondrian define o Neo-Plasticismo como um meio pelo qual a versatilidade da natureza pode ser reduzida à expressão plástica de relações definidas. A arte torna-se um meio intuitivo, tão exata como a matemática, por representar as características fundamentais do cosmos.”²²¹ Para além disso, Read aponta que o elemento que distinguiu o neoplasticismo foi o seu “desejo pela objetividade, a sua tendência anti-individualista...”²²² Já José-Augusto França, por seu turno, observa que “O «projeto abstrato» do cubismo, de que falava Léon Degand, realizado nas composições de Mondrian, só verdadeiramente se cumpriria naquelas em que o movimento físico entra como um elemento tornado indispensável.” Nesta esteira, José-Augusto França assinala que, as obras que derivam da corrente abstrata e que têm como influência o neoplasticismo, como a *Arte Madí*, tomaram o espectador como um “elemento de realização”, na medida em que o espectador se coloca ante este tipo de obras na posição de “leitor, decifrador”, participando num “esquema operativo de informação-participação” tornando-se assim “referência da obra de arte.”²²³ Estas informações surgem pertinentes na interpretação das obras de Helena Almeida que datam da década de 1960, na medida em que nos permitem entender a relação representacional dos elementos das suas pinturas, e até mesmo as suas características tridimensionais.

Sobre a Arte Concreta, será ainda de acrescentar que, segundo Yve-Alain Bois²²⁴, esta teve especial expressão no Brasil, na década de 1950. Dos movimentos brasileiros influenciados pela arte concreta, destacamos o *Neoconcretismo*. O *Neoconcretismo*, segundo o autor supramencionado, surgiu conexo à arte ocidental, tendo uma filiação “maioritariamente europeia”. Figuram como principais potenciadores deste movimento brasileiro os artistas Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Alexander Calder e Max Bill. A cisão entre o grupo dos concretos (grupo de São Paulo) e o surgimento do grupo dos neoconcretos (grupo do Rio de Janeiro), deu-se na “Primeira Exibição Nacional de Arte

²²⁰ The Museum of Geometric and MADI Art, *What is Madi art?* Acedido 7 de Julho, 2021. <https://www.geometricmadimuseum.org/madi-facts/>

²²¹ Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, (New York: Preager Publishers, 1968), 200.

²²² Herbert Read.

²²³ José-Augusto França, *Metamorfose e metáfora na arte contemporânea* In *Anos 60, anos de Ruptura* (Lisboa: Livros Horizonte, 1994) s./n.º p.

²²⁴ Yve-Alain Bois, *1959 e* In *Art since 1900*, 3th edition, Hal Foster et. al., (United Kingdom: Thames & Hudson, 2016) 494-501.

Concreta” que se realizou em dezembro de 1956. Esta cisão deu-se na medida em que os neoconcretos tomaram posição contra o “dogmatismo” apresentado pelo grupo dos paulistas, afastando-se das considerações racionalistas de Max Bill, dado que as consideravam uma “ideologia limitada e limitativa.”. Diferem, portanto, da posição inteiramente racionalista e rigorosa de Max Bill, pois entendiam que este não só se apropriara das ideias de Piet Mondrian, como também as deturpara. Neste sentido, os neoconcretistas brasileiros passaram a considerar a obra de arte não como um *objeto*, mas antes como um “quase corpo”, procedendo para uma sensibilização da geometria. Tal posição é justificada através dos “... conceitos de forma, espaço, tempo e estrutura (...) que têm na linguagem das artes uma significância existencial, emocional e afetiva...”. Possuem, portanto, uma dimensão existencial. O manifesto de 1959, permite-nos compreender que os objetos artísticos dos neoconcretos são evidência de “Algo que remonta mais do que à soma dos seus elementos constitutivos; algo que a análise pode quebrar em vários elementos, mas que só podem ser completamente entendidos por meios fenomenológicos.” Este manifesto foi redigido pelo poeta Ferreira Gullar e assinado por Amílcar de Castro, Franz Weissman, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. Aderiram, mais tarde, Hélio Oiticica e Willys Castro. O manifesto defende ainda perspectiva de “M. Merleau-Ponty, E. Cassier e S. Langer.”.²²⁵ Segundo Helena Tatay o manifesto de 1959 previa a “recuperação das possibilidades criadoras dos artistas – já não considerado um inventor de protótipos industriais – e a incorporação efetiva do observador – que ao tocar e manejar as obras se converte em parte delas – se apresentam como uma recuperação do humanismo.”²²⁶

Neste sentido, Alain Bois refere os trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape como interessantes exemplos deste movimento, na medida em que estes nos permitem compreender em que sentido se deu a superação da arte geométrica para a aceção da obra de arte como um “quase corpo”. Assim, atentaremos, primeiramente, nas obras de Lygia Clark na medida em que estas referem a noção de “linha orgânica” e uma “pesquisa topológica”. Yve-Alain Bois refere que, após retornar de Paris (1952), Lygia Clark manifestou o seu “descontentamento com a norma de que o objeto de arte é absolutamente autónomo, um axioma da doutrina de Bill...” Este descontentamento reverteu para uma pesquisa que começou com a “observação da linha que apareceu entre

²²⁵ Yve-Alain Bois, *1959 e In Art since 1900*, 494-501.

²²⁶ Helena Tatay, *Conversación entre Anna Maria Maiolino y Helena Tatay* In *Anna Maria Maiolino* (Londres: Koenig Books, 2011), 38 – 41.

a colagem e o “passepartout” quando a cor era a mesma [em ambas] e desapareceu quando eram apenas duas cores contrastantes.” Em 1958, Lygia Clark passou a denominar a linha de “orgânica”, visto que a compreendia como algo “... real, como se existisse em si mesma, organizando o espaço. Era uma linha de espaço...”. A artista passou, então, para o ato de abolir o plano. Segundo Yve-Alain Bois, os primeiros trabalhos que tratam a linha desta forma são os “Planos em superfície Modulada” (1957) e mais tarde, “Unidades” (1958) e “Ovo” (1959). Segundo o mesmo, a linha funcionava como uma espécie de “articulação”. Já nas obras de 1959, com a emergência de “Casulos” e de “Contra-Relevos” (que, de acordo com Yve-Alain Bois são uma homenagem a Vladimir Tatlin), Lygia Clark sugere “a instabilidade perceptual”, na medida em que aborda o espaço “... real, o campo fenomenal dos nossos sentidos”. O plano é então interpretado, no caso de Casulos, como um “volume” que pode ser “aberto”. Tal conceito evolui nas suas obras intituladas de Bichos (estruturas feitas de placas de metal articuladas entre si), na medida em que Clark equacionou não só o plano como “volume” como também o “corpo do espetador”. Na perspectiva de Yve-Alain Bois “A articulação e a disposição das placas de metal [dos “Bichos”] determinam um conjunto de possibilidades que são frequentemente imprevistas. (...) O Bicho é concebido como um organismo que reage com as suas próprias leis e limitações, aos movimentos de quem quer que o manipule para modificar a sua configuração.”²²⁷ Contudo, só a partir de 1964, Lygia Clark abandona definitivamente os preceitos da arte geométrica, atitude que é caracterizada pelo processo de deprender “o progressivo desaparecimento do objeto de arte enquanto tal”. Yve-Alain Bois refere que este momento radical é, particularmente, aferível na ação designada de “Caminhando”, datada de 1964. O assunto desta obra não é o objeto em si mesmo, mas sim a sua conceção. Ao apresentar as instruções desta “experiência” Clark admite que o “O trabalho é um ato apenas” e que somente existe como um “um tipo de duração (...) nada existe antes ou depois dele.” O ato torna-se, portanto, tema da representação, sendo ao mesmo tempo relação de existência do próprio objeto artístico, seja ele qual for. Deste modo, Yve-Alain Bois refere que os trabalhos de Lygia Clark que se seguem aos mencionados exploram “uma interação complexa e prática” que se afasta do conceito de “objeto”. Este desenvolvimento, terá como momento fulcral a seguinte premissa da instalação intitulada: “A Casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação e expulsão”

²²⁷ Yve-Alain Bois, *1959 e In Art since 1900*, 3th edition, Hal Foster et. al., (United Kingdom: Thames & Hudson, 2016) 497.

(1968). Nesta instalação, segundo Connie Butler²²⁸, Lygia Clark “fala em termos do abandono dos objetos” Contudo, somos confrontados com uma “noção da realidade radical” na medida em que o espectador entra na instalação para se submeter “a um processo específico de séries de experiências físicas para depois sair do lado oposto expelido pelo corpo da escultura...” Segundo a curadora do MoMA, esta obra expressa uma “estrutura de resistência”, e, se for lida em termos históricos, pode remeter para uma “estrutura em que o corpo passa por um tipo de situação repressiva ou opressiva da qual emerge.”²²⁹ Já segundo Lygia Clark: “A casa era mais do que uma pele, já que ela era todo o conteúdo do corpo também, e, portanto, um organismo tão vivo como nosso próprio.”²³⁰

Esta dimensão tanto afetiva, como objetual de pendor abstrato geométrico, teorizada pelo movimento neoconcreto, poderá ser relacionada com o percurso de Helena Almeida. Será de realçar que, apesar de não possuir uma relação direta com o Neoconcretismo, esta teve conhecimento dos escritos de Mário Pedrosa (1900-1981) bem como das obras de Anna Maria Maiolino (n.1942).²³¹ Segundo Marcio Doctors, Mário Pedrosa entendia a arte como “um exercício experimental da liberdade, ideia que derivou ao máximo para as artes visuais brasileiras.” Neste âmbito e, segundo o mesmo autor, o neoconcretismo brasileiro defendia “um exercício experimental da liberdade” o que significava “aliar-se a uma estrutura aberta, em movimento incessante, cujo compromisso consiste em exercitar as múltiplas possibilidades da estrutura tempo.” Portanto, o neoconcretismo estabeleceu como objetivo a “destabilização da imagem construtiva como objetividade e racionalidade matemático-geométrica” ao mesmo tempo que se apresentou como “um processo que se dirige aos fundamentos das primeiras experiências do abstracionismo geométrico, não como um exercício plástico-formal, mas como um exercício de sensibilidade perceptiva, capaz de traduzir, através da aparição da forma, a perplexidade original; daí a sua dimensão poética e espiritual revolucionária.” Mais do que isso, o neoconcretismo “busca e dá potência à forma do que significa substituir a

²²⁸ MoMA, *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988* Acedido no dia 23 de junho de 2021, <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2410>

²²⁹ MoMa, *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*”.

²³⁰ MoMa, *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*”

²³¹ Informação que adveio da defesa da dissertação, proveniente do arguente, o professor Doutor Delfim Sardo.

representação pela apresentação, tal e como vinha sendo desenvolvida pela arte moderna.²³²

Tendo em conta a evolução do movimento neoconcreto, cabe-nos ainda considerar, no desenvolvimento da presente investigação, os trabalhos de Anna Maria Maiolino, pois estes apresentam-se como um caso interessante que nos pode auxiliar na compreensão de alguns conceitos que as obras de Helena Almeida apresentam. Anna Maria Maiolino, nascida durante a Segunda Guerra Mundial na Calabria (Itália), mudou-se para o Brasil na década de sessenta, após viver aproximadamente seis anos na Venezuela. Independentemente de iniciar o seu percurso artístico na área da xilogravura, trabalhou, ao longo da sua vida, com desenhos, poesia, instalações, pinturas, esculturas, filmes, performances e fotografias. Ligou-se, inicialmente, ao movimento neoconcreto, participou na exposição *Nova Objetividade Brasileira* com uma escultura intitulada *Pssiu!* (1967, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) e assinou o *Manifesto de Princípios Básicos da Nova Vanguarda* (1967). Segundo Marcio Doctors, a obra de Anna Maria Maiolino pode ser sintetizada com o auxílio do conceito de “... movimento, e mais do que o movimento, o surpreender, o nascimento da forma, o momento em que aquela passa da potência ao ato.” Para além disso, os seus trabalhos são, para o autor mencionado, uma espécie de “autorretratos absolutamente próprios e originais”, apresentando uma dimensão “política e social” como resposta aos “conflitos sociais e éticos do Brasil”²³³. Na medida em que as obras desenvolvidas na década de sessenta pela artista compreendiam “as modificações inespecíficas da linguagem, (...) [a] invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quando deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética” (*Manifesto de Princípios Básicos da Nova Vanguarda*, 1967), verificamos que, após a migração de Anna Maiolino para Nova Iorque, esta abandonou a figuração para abraçar a arte abstrata (final dos anos sessenta e no início dos anos setenta), como as obras *Escape Point* e *Escape Angle* (1971) exemplificam. Esta mudança encontra-se relacionada com a poesia e outras anotações que a artista escrevia nos seus cadernos, durante os tempos em que não conseguia dedicar-se inteiramente ao trabalho artístico. Assim, desenvolveu, por exemplo, a série intitulada *Mapas Mentais* (1971-1976). Para além desta série, Anna Maria Maiolino trabalhou, quando regressou ao Brasil (a par de outros projetos que

²³² Marcio Doctors, *La nevadura del devenir* In *Anna Maria Maiolino*, Helena Tatay (Londres: Koenig Books, 2011) 164-165.

²³³ Marcio Doctors, *La Nevadura del Devindir*, 163-175.

incorporavam a película super 8, fotografias e instalações), as séries Gravuras/Objetos (1971-72), Projetos Construídos e Desenhos/Objetos (1971-76). Relativamente a estas séries em específico, a artista brasileira explica que a feitura das mesmas fora animada por uma nova consciência sobre o espaço do suporte, pois “o papel deixa de ser apenas uma superfície que recebe a impressão da gravação ou o desenho que passa a ser matéria, um corpo. [O papel passa a ser] Um material com o qual se pode construir e dramatizar (...) onde os elementos tradicionais do desenho coabitam com cortes, rasgos e fios de costura.” Assim, o papel deixou de ser, para a artista brasileira, “apenas superfície que recebe a impressão da gravação ou o desenho que passa a ser matéria, um corpo. (...) o gesto é a manifestação do que existe dentro. Novamente, no gesto se dá a copulação de dentro e do fora, análogo à relação vazio-fora.”²³⁴ Segundo, Marcio Doctors, o objetivo de Anna Maria Maiolino era o de “criar um processo de geração de imagens que obedecesse a uma estrutura orgânica onde os movimentos do corpo imprimem imediatamente a sua ação sobre a matéria.” O gesto do rasgo seria, por exemplo, a descoberta do “vazio, o outro lado da representação”. Com estes trabalhos de Anna Maria Maiolino, observamos que o neoconcretismo contribuiu para a “desconstrução do objeto artístico tradicional”, ao permitir a definição de que “o objeto de arte não é um dado que se esgota em si mesmo.”²³⁵ Verificamos, portanto, que os artistas neoconcretos entendiam que não existia propriamente uma separação entre o objeto e o sujeito. Porém esta consciência evoluiu, no caso de Anna Maria Maiolino, por exemplo, para a importância de “criar um processo de geração de imagens que obedecesse uma estrutura orgânica de onde os movimentos do corpo imprimiam imediatamente a sua ação sobre a matéria.”²³⁶ Tendo em conta que os trabalhos de Anna Maiolino sobre o papel são, por vezes, comparados às obras de Lucio Fontana, verificamos que este aspeto nos auxilia na compreensão da evolução das obras de Helena Almeida da década de sessenta, se ativermos, principalmente, os desenhos da artista portuguesa a tinta-da-china com colagens. Tanto os trabalhos de Helena Almeida, Anna Maria Maiolino e Lucio Fontana têm em comum as “indagações sobre a superfície do espaço do suporte.”²³⁷

Neste sentido, para além destes exemplos neoconcretos que nos ajudam a perceber alguns aspetos aferíveis nos trabalhos de Helena Almeida, sabemos que, dentro do tema

²³⁴ Helena Tatay, *Conversación entre Anna Maria Maiolino y Helena Tatay* In Anna Maria Maiolino (Londres: Koenig Books, 2011), 38 – 60.

²³⁵ Marcio Doctors.

²³⁶ Marcio Doctors.

²³⁷ Helena Tatay.

da arte abstrata, esta foi influenciada pelas obras de Lucio Fontana. Realce-se que Helena Almeida contactou com os trabalhos de Lucio Fontana na Bienal de Veneza de 1966. Para si, as obras deste artista significavam o “... o espaço para lá, uma coisa obscura”²³⁸, isto é, uma dimensão afetiva, ou noutras palavras um *mundo não objetivo*. A artista portuguesa revela que este encontro coincidiu com os projetos que, na altura, estava a tecer. Nas suas palavras: “Senti que tinha um projeto pessoal. Que era meu, que era só meu. Senti autoria.”²³⁹

De forma a esclarecer as relações feitas até ao momento, constatamos que Lucio Fontana (1899-1968), de origem italiana e argentina, foi um prolífero escultor e pintor do século XX. A sua obra associa-se tanto com a arte italiana como com a argentina, visto que a sua vida se patenteou pela alternância entre estes dois países.²⁴⁰ A atividade artística de Lucio Fontana, distinguiu-se a partir de 1949, tanto pelo abandono da escultura e da cerâmica comercial, como pela dedicação constante à pintura abstrata. A produção artística do autor identifica-se, assim, com o *Conceito Espacial*. O termo usado por Fontana, para além de remeter à obra *Concetto Spaziale* (1949) favoreceu a “transmissão do pensamento em detrimento de uma noção física de suporte”, isto é, a produção artística que “denota o que é gerado pela sua feitura”, na dicotomia “conceito e materialização”, “plenitude material e vazio”²⁴¹ (Jaleh Mansoor). O termo remete, ainda, para todos os trabalhos feitos ao longo da sua carreira (pintura, escultura, textos). O conceito de espaço é definido, pelo artista de acordo com a “apreensão cognitiva” do mesmo, remetendo não tanto para a “condição física” do seu *medium*, mas para o gesto que lhe dá conteúdo. Nas palavras de Jaleh Mansoor “Ele articulou o seu mais recente e súbito compromisso com o médium com uma série de assaltos às superfícies das telas monocromáticas elegantemente executadas. Na tentativa de mediar a contradição existente no cerne da sua prática em relação à convicção que respeitava a impossibilidade da pintura após Hiroshima e Nagasaki, Fontana inverteu a orientação dos instrumentos do pintor, ao

²³⁸ Marta Moreira de Almeida e João Ribas, *Uma Conversa que não acaba* In Helena Almeida, *A minha obra é o meu corpo* (Porto: Fundação de Serralves, 2015) 130.

²³⁹ Marta Moreira de Almeida e João Ribas, *Uma Conversa que não acaba* In Helena Almeida, *A minha obra é o meu corpo* (Porto: Fundação de Serralves, 2015) 130.

²⁴⁰ Após ter participado na Primeira Guerra Mundial e ter finalizado o seu curso na *Accademia di Belle Arti di Brera*, Lucio Fontana retornou à Argentina no ano de 1922, para voltar, em 1928, a Milão. Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Fontana regressou, em 1940, à Argentina, fundando em 1946, a Academia Privada de Altamira, publicando simultaneamente o Manifesto Blanco. Sediou-se em Milão, apenas no ano de 1947.

²⁴¹ Jaleh Mansoor, *Fontana's Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto, Postwar Italian Art*, October, Vol. 124, The MIT Press, Spring, 2008, 137-156.

perfurar as telas com o lado oposto do pincel, lançando uma constelação de buracos ao longo do plano monocromático. Mais tarde, Fontana usou um cinzel e um único corte, e depois numerosos cortes, em toda a superfície.” Jaleh Mansoor cita Fontana de modo a explicitar a motivação por detrás dos seus trabalhos: “A obra de arte é destruída pelo tempo... mas nós não desejamos abolir a arte do passado ou parar a vida: nós queremos que a pintura saia da sua moldura.” Ademais, verificamos que os trabalhos de Lucio Fontana endereçam o problema da crise histórica e social, denotando “a ausência enquanto condição de possibilidade”, isto é, a crise do pictórico dos seus materiais e técnicas. Verificamos, também que, em 1951, Lucio Fontana assinou “O Manifesto Técnico do Espacial(ismo)” e, em 1952, “O Manifesto da Televisão”. Em 1959 foi realizada a sua primeira exposição retrospectiva.

O conceito de espaço, assimilado como estrutura ou organização entre os elementos de um quadro (Fracanstel) patente nas obras de Helena Almeida em relação ao abstracionismo geométrico (na sua aceção mais concreta), remete para os meios que a pintura dispõe, das suas “coordenadas pictóricas” que se revelam nas cores, formas, linhas, texturas e planos. Notamos, por exemplo, nos desenhos com colagens de Helena Almeida, uma aproximação com os preceitos de Lucio Fontana que concerne o “conceito e a materialização”, a “plenitude material e o vazio”. Todas estas ideias podem ser, portanto, associadas aos quadro-objetos da artista portuguesa, principalmente, os que datam de 1969. No entanto, a utilização de elementos e o estabelecimento de coordenadas através da abstração remetem para o carácter “literal”, “simples”, “controlado”, “definido” dos elementos da pintura, revertendo, em última instância para a sua ligação com um “mundo não objetivo”, que apenas se pode aferir no significado afetivo que a artista atribuiu às formas plásticas – e que, enquanto espetadores, conseguimos interpretar. Neste sentido, o quesito sobre o suporte ou superfícies como a tela ou o papel pode ser enriquecido com recurso às ideias presentes nas obras de Anna Maria Maiolino ou Lygia Clark. Neste âmbito, a nossa análise em relação ao tema da *objetualização* patente nas exposições de Helena Almeida, na Galeria Bulcholz, faz-se no sentido, da “relação dentro/fora (...) orientada para uma questionação da pintura e dos seus mecanismos de representações”.²⁴² Porém, esta análise também poderá ser correlacionada com “as novas

²⁴² António Rodrigues, *Anos de Ruptura*, In *Anos 60, Anos de Ruptura* (Lisboa, Livros Horizonte, 1994), s./nº p.

percepções do real”, derivadas de alguns movimentos da época, como o Nouveau-Réalisme.

2.4 A proximidade das obras de Helena Almeida com os projetos do Nouveau-Réalisme – “Novas percepções do real”

O tratamento do tema da pintura, ao longo da década de sessenta, através de pinturas, pinturas-objetos, instalações ou desenhos a tinta-da-china com colagens, correspondeu, como já foi mencionado, à atenção de Helena Almeida perante a *objetualidade* dos elementos da pintura, na medida em que a artista os define, analisa, discorre e toma posição sobre eles de acordo com uma perspectiva abstrata e geométrica. O termo *objetual* designa, portanto, a tendência artística que manipula objetos ou materiais de modo a conferir-lhes um novo significado. Neste sentido, verificamos que alguns autores (nomeadamente Ivo Braz e Bernardo Pinto de Almeida) sugerem que a atenção “objetificante” de Helena Almeida pode remeter (sem descurar a proximidade com o abstracionismo geométrico) para a integração de alguns conceitos provenientes do movimento francês designado de *Nouveau Réalisme*.

O movimento liderado por Pierre Restany, adotou no dia 26 de outubro em 1960, a simples premissa: “Novo Realismo = novas percepções do real”. As novas percepções são, portanto, resultado da vivência permeada pela realidade contemporânea. O Nouveau-Réalisme infere ainda a continuidade do projeto dadaísta iniciado por Duchamp, Tzara e Schwitters. Neste sentido, os *Novos Realistas* abandonaram, no contexto parisiense do pós-guerra, as “soluções abstratas” a fim de exercer uma arte que se pudesse adaptar a uma época de “reprodução mecânica”. Está, portanto, subjacente a ideia da celebração do quotidiano moderno através da extração dos seus objetos e imagens. Este grupo liderado por Pierre Restany, contou com a participação de Yves Klein, Jean Tinguely, Nike de Saint-Phalle, Raymond Hains, François Dufréne, Jacques Mahé de Villeglé, César, Arman, Spoerri, Christo, Martial Raysse e Mino Rotella. De acordo com Gunter Berghaus, estes artistas trabalharam a “relação lacunar” entre “cultura popular e erudita, entre realidade e representação da realidade na arte e na cultura popular.” A “nova realidade” coincidia, portanto, com os “mass media”, com a “publicidade” e com a

“imagética popular”²⁴³. Segundo o autor supramencionado, este grupo caracterizou-se, principalmente, pela “Apropriação de elementos objetivos do mundo do dia-a-dia e a sua apresentação em objetos concretos que exprimia a poética dos materiais da realidade. Seguiu uma filosofia completamente diferente da representação da realidade através do realismo convencional. Elaboraram uma nova metodologia da percepção e da re- apresentação da qualidade objetiva da vida urbana e contemporânea.”²⁴⁴ Estes artistas criaram, paulatinamente, o seu próprio conceito de colagem ou assemblage “através de fragmentos encontrados e processados da realidade e materiais que não eram comumente associados à arte erudita.” Associaram também a sua produção artística à poesia e às ações de cariz performativo. Para além de ter escrito três manifestos relativos ao Nouveau Réalisme, Pierre Restany organizou festivais de modo a providenciar-lhe uma “plataforma”. O primeiro, datado de 1961, realizou-se em Nice e incluiu uma série de ações/performances (Arman, Hains, Saint-Phalle), poesia (Mimo Rotella) e objetos artísticos derivados dessas mesmas ações. Já no festival de 1963 (Munique), muitas das performances de Nice foram reaproveitadas, incluindo, um monumento com barris de cerveja da autoria de Christo. Restany organizou ainda exposições que incluíram a pop arte americana e os artistas franceses do Nouveau Réalisme em julho de 1961 (Galerie Rive Droite, Paris) e em outubro de 1962 (Sydney Janis Gallery, Nova Iorque). Tanto as performances como os projetos europeus enquadrados no cariz do Nouveau Réalisme, variavam, segundo Gunter Berghaus, entre “a crítica aberta à sátira subtil”. Para além disso, confrontavam a “existência alienada da sociedade [...]capitalista, [erigindo] um discurso sobre o conflito entre o nosso ser real e o seu estado alienado.” A integração da performance nestes festivais, endereçava não só os objetos do quotidiano, como também encorajava “a audiência (...) a experimentar a autenticidade da sua existência” em oposição à “vida que não é vivida.”²⁴⁵ Desta forma, a performance exibia uma “vantagem” quando comparada à pintura/escultura/ambiente: “[ela] podia agarrar a audiência para uma experiência “ao vivo” do seu ambiente social”²⁴⁶, arranjando, portanto, as condições necessárias para que essa experiência artística se tornasse um evento agregador (no sentido em que intenta provocar uma resposta direta na audiência, isto é, a sua participação).

²⁴³ Gunter Berghaus, *Happenings in Europe in the 60's: Trends, Events and Leading Figures*, TDR, Vol. 37, No. 4 (Winter, 1993), The MIT Press, <https://www.jstor.org/stable/1146300> pp. 157-168.

²⁴⁴ Gunter Berghaus, 159.

²⁴⁵ Gunter Berghaus, *Happenings in Europe in the 60's: Trends, Events and Leading Figures*, 160.

²⁴⁶ Gunter Berghaus, 161.

Esta nova conceção artística (cujo referente base são os objetos da realidade contemporânea) tem paralelo nos trabalhos de Helena Almeida, na medida em que, tal como António Rodrigues assevera, a artista utilizou, nas suas instalações, “objetos do kitsch doméstico (como «chouriços», tules, flores de plástico), numa desmontagem dos valores semânticos das imagens.”²⁴⁷ Ou seja, a artista assimila os materiais que dispõe à sua mão no espaço do atelier, convertendo-os em objetos artísticos, contrapondo, tal como os artistas do Nouveau Réalisme: “arte popular versus arte erudita”. Tomemos, como exemplo, o seguinte quadro-pintura, datado de 1969²⁴⁸. Nele, salienta-se um tubo de tinta de cor branca que surge tridimensionalmente. Esse tubo de tinta, enrolado dentro dos limites da moldura do quadro, não pode ser contido pela incompatibilidade que se afere em termos proporcionais. Assim, o tubo de tinta trespassa a moldura por ação do seu peso gravítico, dirigindo-se, naturalmente, para o chão. No chão derramam-se as cores primárias (azul, vermelho e amarelo) que, sequencialmente, se transformam em pequenos fios das mesmas cores. Como María Jesús Ávila observa, estas cores apresentam-se como a “matéria primeira da pintura”²⁴⁹. São uma transformação do valor *semântico* da imagem, na medida em que o objeto apresentado no contexto da pintura nos dá a conhecer, nos termos da extração dos elementos da realidade, o material contemporâneo que dá cor aos trabalhos da artista – isto é – a tinta acrílica. Sem ação da artista um tubo de tinta é apenas um material, nunca chegando a transformar-se, sequer, numa linha. Esta obra exerce, portanto, uma ação crítica, correspondendo à metamorfose irónica dos elementos básicos da pintura (Delfim Sardo). De acordo com María Jesús Ávila, esta obra concorreu à Sociedade Nacional de Belas Artes na categoria de pintura. Sabemos, pela mesma fonte, que acabou por ser rejeitada.²⁵⁰



9 Helena Almeida, *Sem Título*, 1969.

²⁴⁷ António Rodrigues, *Anos de Ruptura* In *Anos 60, anos de ruptura, uma perspetiva da arte portuguesa nos anos sessenta* (Lisboa: Livros Horizonte, 1994), s./n.º p.

²⁴⁸ Helena Almeida, *Sem Título*, 1969. Imagem retirada da seguinte hiperligação do *Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*. Acedido em 20 de junho de 2021. <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/278/artist> - 20/06/2021

²⁴⁹ María Jesús Ávila, p. 99.

²⁵⁰ María Jesús Ávila.

PARTE III – Fotografia

Para além dos processos com certas afinidades derivadas do abstracionismo geométrico e do Nouveau-Réalisme que temos vindo a avaliar, Helena Almeida adota, a partir de 1969, uma posição radical que romperá com o trabalho feito até então. Na sua quarta exposição individual, datada de 1971 (*Primavera*, Galeria Judite da Cruz), Helena Almeida faz uma retrospectiva incipiente sobre o seu trabalho:

“Diverti-me a trocar a ordem do espaço existente, fixando a impossibilidade espacial de dar uma situação de todas as situações. (...) Criei situações espaciais deliberadamente impossíveis, mas não numa forma gratuita porque procurava informações e tentava compreendê-las. (...) Seja como for, foi suficiente para me dar conta que a pintura fora para mim uma técnica do conhecimento e que eu saía desse conceito com um misto de gratuidade e de alívio. Comecei então a fazer trabalhos de transição, digo de transição porque embora mais livres de pesquisa, ainda continham a sua «chave». (...) Para lá de todas as barreiras, da lógica, da moral, da estética, das técnicas de produção etc, que as pessoas graves criam (e em tamanho natural) tomei partido do feérico, do erro, do arbitrário, do divertimento puro.”²⁵¹

Apesar de esta citação remeter para a obra *Primavera* (1971), esta quarta exposição serve para reforçar a informação de que a artista continuou a produzir ambientes, desenhos a tinta-da-china com colagens, e, ocasionalmente pinturas ao longo da década de setenta, oitenta, noventa e dois mil. A viragem que enunciámos anteriormente, estará, contudo, relacionada com a feitura da obra *Tela rosa para vestir* (1969), na qual a artista colocou “a pessoa dentro do próprio quadro”²⁵². Helena Almeida caracteriza este momento a partir de uma fronteira que cruza o *desenho*, a *pintura* e a *fotografia*. Segundo a mesma, as suas primeiras fotografias “contam a história” do seu afastamento face a pintura e o desenho. Demonstrem, portanto, a “energia” que retirou “dessa consciência”²⁵³. As obras da década de 1970 adiante, caracterizam-se, assim, pela veiculação ao “limite dessas três linguagens”, o que nas suas palavras correspondeu ao seguinte processo:

²⁵¹ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: *4ª exposição individual de Primavera*, Janeiro de 1971, Galeria Judite da Cruz

²⁵² Marta Moreira de Almeida e João Ribas, *Uma Conversa que não acaba* In *Helena Almeida, A minha obra é o meu corpo* (Porto: Fundação de Serralves, 2015) 132.

²⁵³ José Sousa Machado, *Negar a Pintura*, In *Revista Mensal de Artes e Leilões*, n.º 37, Fevereiro, 1996, p. 10.

“... primeiro comecei os desenhos com os fios, desenhei a minha mão a agarrar os fios. Depois pedi para me fotografarem as mãos e, a partir desse momento, senti que tinha imenso trabalho para fazer.”²⁵⁴

Neste sentido, a análise das suas pinturas e desenhos permitiu-nos estabelecer um fio condutor para a interpretação das suas fotografias. Apesar de observarmos que alguma coisa muda com as séries fotográficas, concluímos, igualmente, a permanência de algo. Contudo, naquilo que permanece é descoberto um novo potencial que se revela pela pluralidade de relações. A artista chegou, então, à conclusão de que “... passei a ser a pintura, passei a ser a minha obra, passei a ser a coisa criada. E ao mesmo tempo sou o criador.”²⁵⁵ Deste modo, perguntar-nos-emos como é que as obras de Helena Almeida corresponderam às *visões identificadoras da artista com a sua obra* e de que modo essas visões se desenvolveram com a ideia de uma tela *antropomórfica (Tela Rosa Para Vestir)*²⁵⁶.

²⁵⁴ José Sousa Machado, *Negar a Pintura*, 10-12.

²⁵⁵ Marta Moreira de Almeida e João Ribas, *Uma Conversa que não acaba* In *Helena Almeida, A minha obra é o meu corpo* (Porto: Fundação de Serralves, 2015) 131

²⁵⁶ Fernando Pernes, *Helena Almeida: pessoa dramática mas lúcida* In *Helena Almeida, Dramatis Persona, Variações e fuga sobre um corpo* (Porto: Fundação de Serralves, 1995) 17.

3.1 A Fenomenologia como método interpretativo das obras de Helena Almeida



Figura 10 Helena Almeida, *A Casa*, 1979.

257

As obras da década de setenta assumem diferentes contornos, uma vez que a artista toma o seu *corpo* como suporte das suas obras. Segundo Sonia Tourón, elas apresentam (na sua maioria) o espaço do atelier, e, além disso, “o ato mesmo de pintar” bem como “a própria artista”.²⁵⁸ Esta temática, corresponderá, portanto, à feitura da obra *Tela rosa para vestir* (1969) que, no final da década de setenta, complexificar-se-á nas séries fotográficas *Vê-me*, *Sente-me* e *Ouve-me* (1979-80). Na generalidade, estas obras assumem como tema uma pesquisa que concerne o conceito de plano e de espaço. Para além disso, compreendem, segundo a autora anteriormente citada, um combate sobre “a distância existente entre o ser e a sua representação” mostrando que o “corpo ausente do pintor passa a vida representado por outros corpos”²⁵⁹. Nessa pesquisa, as fotografias de Helena Almeida contam com a lógica de um eterno “retorno a casa”²⁶⁰, na medida em que remetem ao ponto do qual partiram: à pintura e ao desenho.

Ao nível das exposições, Delfim Sardo destaca a apresentação da série *Sente-me*, *Vê-me*, *Ouve-me* na Galeria Erika + Otto Friedrich (Berna, 1978). Os anos setenta

²⁵⁷ Fotografia tirada na exposição da Fundação Calouste Gulbenkian, curada por Helena Freitas e Bruno Marchand, *Tudo o que eu quero – Artistas Portuguesas de 1900-2000* (2 de junho a 23 de agosto de 2021).

²⁵⁸ Sonia Tourón, Helena Almeida. El propio cuerpo como lugar de confronto con el límite In Barreiro, Maria, Faustino, Carlos e Sales, Fátima, *Explorar os limites*, 1ª edição (Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 2013) 67-69.

²⁵⁹ Sonia Tourón.

²⁶⁰ José de Sousa Machado.

compreendem, assim, um período bastante prolífero no que concerne as suas exposições individuais, que se realizaram na Galeria Quadrante (Lisboa, 1970), na Galeria Judite Da Cruz (Lisboa, 1971), na Galeria Ogiva (Óbidos, 1971), na Galeria D. (Porto, 1971), na SNBA (Lisboa, 1972 e 1976), na Galeria Módulo (Porto, 1972, 1976 e 1978), na Galeria São Mamede (Lisboa, 1973), na Galeria Drehschneibe (Basel, 1978), na Galeria Bama (Paris, 1978), na Cooperativa Diferença (Lisboa, 1979) e na Galerie Horenbeck (Bruxelas, 1979). Para além disso, Helena Almeida recebeu uma Bolsa de Investigação na Jugoslávia, concedida pelo Ministério da Educação (1975) e foi premiada na Bienal Internacional de Cagnes-de-Sur-Mer (França, 1976), na Bienal Europeia de Gravura de Mulhouse (1978) e na XI Bienal de Tóquio (1979). As exposições coletivas foram ainda mais numerosas, pelo que destacamos que se realizaram, ao longo da década de setenta, nas cidades de Lisboa, Óbidos e Porto (Portugal), de Paris (França), Barcelona e Cáceres (Espanha), Antuérpia e Bruxelas (Bélgica), Kassel e Estugarda (Alemanha), Belgrado (Sérvia), Berna (Suíça), Génova, Milão e Veneza (Itália), Liubliana (Eslovénia), Pécs (Hungria), Londres (Reino Unido), Kioto (Japão) e Dallas (EUA). Face ao exposto, cabe-nos mencionar novamente a participação da artista na exposição coletiva *Alternativa Zero*, organizada por Ernesto de Sousa, em Belém no ano de 1977. O raciocínio de Ernesto de Sousa patente na exposição referida recorre à fenomenologia, à semântica e à semiótica, coadunando-se perfeitamente com a interpretação que faremos de seguida, se ativermos o texto do autor intitulado *Helena Almeida e o vazio habitado* (1977).

Deste modo, interpretaremos, primeiramente, que os gestos de Helena Almeida dispostos nas suas imagens fotográficas, sugerem uma narrativa contada no silêncio *da linguagem dos surdos*.²⁶¹ Nessa senda, a artista transportou para o espaço da fotografia um gesto criador, que, segundo Henri Focillon (1881-1943), pode ser interpretado mediante uma *ação permanente sobre a vida interior*. Segundo a mesma, o seu corpo tornou-se um *recetáculo*²⁶², demonstrando que a pintura e o desenho expressam sinergicamente uma relação com o corpo – aspeto que podemos aferir nos gestos que Helena Almeida diligentemente representa e nos elementos que escolhe inserir nas suas

²⁶¹ Fernando Pernes, *Depoimentos de Helena Almeida, textos de Ernesto de Sousa* In *Helena Almeida, Dramatis Persona, Variações e Fuga sobre um corpo* (Porto, Fundação de Serralves, 1995), 84.

²⁶² Informação que retirámos da leitura do texto de Delfim Sardo, *A visão em Apneia: escritos sobre artistas* (Lisboa: Edição Babel, Athena, 2011) 107-122, bem como das entrevistas datadas de 2004: Arquivos RTP, *Helena Almeida* (Programa), Por outro lado IV, RTP2, 2004. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/helena-almeida/> e Universidade Aberta, *Entre nós: entrevista a Helena Almeida*, 2004. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/7478>

fotografias. O espaço empírico, referente do real, é, contudo, o do atelier, onde a artista amiúde utiliza espelhos (objeto que usa para transformar o seu “eu” *em outrem* que pinta²⁶³, presente, por exemplo, em *Pinturas Habitadas*, 1975-76). Deste cenário, podemos retirar a seguinte consciência: “o meu atelier está dentro de mim. Eu absorvo o atelier.”²⁶⁴

Não esqueçamos ainda este aspeto primordial: na conceção das suas fotografias, a artista, primeiramente, planifica, através de desenhos, o resultado que pretende atingir; num segundo momento, Helena Almeida compreende o estudo dos seus gestos de modo que a câmara fotográfica (manejada por Artur Rosa) os capte, precisamente, como os delineou. A partir deste processo, a relação entre o fotógrafo, Artur Rosa, e Helena Almeida consta como uma condição de possibilidade das suas obras. As suas imagens concernem, neste sentido, uma atitude performativa, na medida em que se enquadram historicamente no “apogeu da performance e da arte concetual na Europa e nos EUA”²⁶⁵. Ademais, as fotografias de Helena Almeida não pretendem captar propriamente os seus movimentos, sendo antes a representação da sequência dos passos marcados pelos desenhos, como uma espécie de *script*.²⁶⁶ Assim sendo, não correspondem à categoria dos autorretratos, pelo que são antes a representação de um “corpo-subjetivo”, na medida em que a artista identifica o seu corpo com o “quadro-objeto” apresentando “um desejo de comunicar esse corpo – objeto de sua experiência – com o exterior, fazendo-o seu”²⁶⁷. Só podia ser o seu corpo, não poderia ser outro qualquer (a artista nunca cogitou sobre a utilização de um modelo na execução dos seus trabalhos), pois os projetos que delineia correspondem à necessidade de comunicar “a força do seu próprio trabalho”²⁶⁸. Esta força pode significar ainda uma experiência que, por exemplo, Peggy Phelan e Maria Luísa Coelho equacionam com um “processo objetificante”, compreendido pelas autoras como derivado do facto de a artista pousar desde a sua infância no atelier de seu pai: “... ela (...) parecia ciente do processo objetificante do olhar artístico [do escultor Leopoldo de Almeida] ao qual o seu corpo era exposto, até mencionando que o seu corpo não existia

²⁶³ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, trad. Luís Manuel Bernardo, (Lisboa: Nova Vega, 2018) 31.

²⁶⁴ Marta Moreira de Almeida, João Ribas, 132.

²⁶⁵ Sonia Tourón, *Helena Almeida. El propio cuerpo como lugar de confronto con el límite* In Barreiro, Maria, Faustino, Carlos e Sales, Fátima, *Explorar os limites*, 1ª edição (Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 2013) 67-69.

²⁶⁶ Marta Moreira de Almeida, João Ribas, 133.

²⁶⁷ Sonia Tourón, 69.

²⁶⁸ Informação proveniente de duas entrevistas: Arquivos RTP, “Helena Almeida” (Programa), Por outro lado IV, RTP2, 2004 e Universidade Aberta, “Entre nós: entrevista a Helena Almeida”, 2004.

enquanto permanecia quieta frente ao escultor.”²⁶⁹ O processo de experiência subjetiva de Helena Almeida, interpretado do ponto de vista narrativo (que muitas das suas séries fotográficas apresentam) coaduna-se com o ato de “hipostasiar”²⁷⁰, isto é, apresenta-se como a revelação de uma ideia que, por via da sua própria execução, se reifica numa obra fotográfica. Ademais, as fotografias de Helena Almeida detêm igualmente elementos que transbordam do espaço da fotografia para o espaço do espetador, a saber: a linha (*Desenhos Habitados*, 1975) ou a tinta acrílica (*Pinturas Habitadas*, 1975-76), procurando, segundo Ernesto de Sousa, o *Outro*. Neste sentido, Ernesto de Sousa caracteriza a prática de Helena Almeida numa “... certa diferença ou hostilidade pelo semelhante, pelo familiar. É perante estas duas forças contrárias que tantos procuram os outros no seu próprio corpo, com tudo o que isso implica. O meu corpo é o teu corpo. O teu corpo é o meu corpo.”²⁷¹

Face estas informações, as imagens de Helena Almeida da década de 1970 adiante sugerem, igualmente, um ponto de partida *com um grau zero da espacialidade*, como, por exemplo, Maurice Merleau-Ponty cogita em *O Olho e o Espírito* (1960). Esta consideração remontará, no presente trabalho, às noções fenomenológicas de *percepção* e de *corpo*. Notemos que Helena Almeida refere amiúde (à semelhança das palavras utilizadas por Ernesto de Sousa), e em jeito de raciocínio circular, que o seu corpo é a sua obra, e sua a sua obra o seu corpo. Helena Almeida agrega, no raciocínio que apresentamos, um género de *experiência corporificada*. Os elementos dessa vivência, apresentados nas suas fotografias, remetem, contudo, para as coisas que se encontram à sua disposição, no espaço do atelier. Por todos os motivos expostos, os trabalhos de Helena Almeida entrecruzam-se sintaticamente com um raciocínio analítico que a metodologia fenomenológica nos permite interpretar. As suas obras sugerem uma “... re-descoberta de si própria a partir do zero, que é sempre um zero de comunicação: não há zeros absolutos.”²⁷² Mais do que isso, as noções utilizadas pela fenomenologia (percepção e corpo), podem ser correlacionadas com os conceitos da semiótica, na medida em que esta última corrente do pensamento consigna o *significante* como “a parte material do

²⁶⁹ T.A.: “she (...) seems to be aware of the objectifying process through which her body was exposed to the artistic gaze, even mentioning that her body did not exist while she stood still in front of the sculptor.” Maria Luísa Coelho, *Retrato de Família, A Figura do Pai na obra de Helena Almeida* In *Diacrítica*, revista do centro de estudos humanísticos, Vol. 34, n.º 2, 2020, 92–106. DOI: doi.org/10.21814/diacritica.566

²⁷⁰ Termo usado por José Ernesto de Sousa, 157.

²⁷¹ José Ernesto de Sousa, *Helena Almeida e o vazio habitado* (1977) In *Ser Moderno... Em Portugal*, (org.) Isabel Alves, José Miranda Justo (Famalicão: Edições Saguão, 2021), 158.

²⁷² Ernesto de Sousa, 164.

signo que pode ser perspectivado em função das suas dimensões física e psicológica”²⁷³, correspondendo também a uma pesquisa “imaneente” sobre como homem se transforma em “sujeito psicofísico”²⁷⁴. Nesta potencial correlação fenomenológica-semiótica, atentaremos, principalmente, nos escritos de Hubert Damisch e de José Gil (n. 1939).

3.2 O corpo segundo o método fenomenológico

Segundo Shaun Gallagher e Dan Zahavi²⁷⁵, vários foram os estudos fenomenológicos realizados a partir da noção de *corpo* – uma noção que rejeita a dualidade corpo/mente, que aborda o corpo como vivido, passível de ser integrado no mundo, com *habilidades percetivas*, capazes de moldar as *habilidades cognitivas*. Um corpo cujas referências tanto nos remetem à fisiologia, como à psicologia, como à filosofia. A fenomenologia preconizada pelo filósofo Edmund Husserl (1859-1938), pretendeu ser um campo de estudos filosófico descritivo com base num *método rigoroso*, isto é, científico, lógico, de modo a compreender a experiência humana. Intentou, portanto, a formação de uma crítica do conhecimento segundo os critérios do esclarecimento, da análise das estruturas invariantes de carácter psicológico, da intencionalidade²⁷⁶, das estruturas lógicas fundamentais, e, portanto, da dimensão subjetiva que compreende todos os Seres. Dentro do domínio subjetivo (atos de consciência ou inconsciência da percepção interna) verificam-se correlatos objetivos como coisas ou estados de coisas (natureza), valores enquanto objetos axiologicamente conotados (ambiente cultural) e fins enquanto normas ou ações (contexto prático).²⁷⁷ A fenomenologia, compreende, na descrição das fontes, das vivências intencionais, os fenómenos que se dão por via da “aparicação”, a noção de tempo, espaço, coisa, corpo, extensão, natureza, vivências, entre outros conceitos que não conseguiremos abarcar totalmente neste trabalho. Contudo, todos estes conceitos que caracterizam o acesso aos dados intencionais (análise noética ou da noese) revertem para o mundo, considerado o

²⁷³ Dicionário online da Porto Editora, *Infopédia*, s.v. “significante”, [https://www.infopedia.pt/\\$significante](https://www.infopedia.pt/$significante)

²⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira, 2ª edição (Brasil, Editora Perspetiva, 1984), 164.

²⁷⁵ Shaun Gallagher, Dan Zahavi, *The Embodied Mind In Phenomenological Mind, an introduction to philosophy of mind and cognitive science* (London and New York: Routledge, 2008) 129-149.

²⁷⁶ Propriedade de certas vivências que permite voltar “às coisas mesmas”, às coisas “presentes”, ao processo de abstração que corresponde à aproximação do significado verdadeiro “das palavras que são expressas nas proposições lógicas”, na medida em que os atos são constituídos como representações com significação objetual. (Conteúdo depreendido no curso de Fenomenologia (seminário de mestrado), lecionado pelos professores Pedro Alves e Emanuele Mariani (Janeiro-Maio de 2021). O conceito de intencionalidade surge através da leitura dos textos de Edmund Husserl e de Brentano.

²⁷⁷ Noções depreendidas ao longo das aulas que assisti sobre Fenomenologia, lecionadas pelos professores Pedro Alves e Emanuele Mariani (Janeiro-Maio de 2021).

Mundo da Vida (coisa acedida, análise noemática ou do noema). Os fenômenos, neste sentido, podem ser tudo o que nós percebemos e que têm de ser explicados (análise que, portanto, correlaciona a noese e o noema).

Segundo os autores supramencionados, no que concerne o assunto da percepção e do corpo, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) surge como um dos fenomenólogos mais citados. Os seus escritos são mormente associados à segunda fase do desenvolvimento da fenomenologia, sendo enquadrados na recepção francesa desta disciplina, preconizada, primeiramente pelos alemães Edmund Husserl e Martin Heidegger (1889-1976). Segundo Shaun Gallagher e Dan Zahavi, a fenomenologia pontiana tem como principal inspiração os textos de Husserl (*II Volume de Ideias* e *A Coisa e o Espaço* de 1907), os do filósofo francês Jean-Paul Sartre e, sobretudo, a *Dióptrica* de René Descartes. À semelhança de Husserl e Heidegger, o estudo descritivo de Merleau-Ponty, procurou afastar-se da teoria especulativa proposta pela psicologia experimental, designada por Husserl como “psicologismo”. Contudo, segundo Martin Jay, Merleau-Ponty tomou inspiração nas “pesquisas contemporâneas da psicologia” de modo a criticar o seu caráter redutivo e pouco reflexivo face algumas assunções ontológicas.²⁷⁸ Martin Jay associa a expressão utilizada por Merleau-Ponty “o pensamento é estruturado como uma linguagem” à teoria psicanalítica de Jean-Jacques Lacan. Assim sendo (e de modo a restringir o universo de escritos que Merleau-Ponty produziu), atentaremos principalmente, nos estudos que remontam à década de 1960, a saber: *Signos* (1960), *O Olho e o Espírito* (1960), bem como o livro póstumo, inacabado, publicado por Claude Lefort, intitulado *O Visível e o Invisível* (1964).

Segundo Martin Jay, a obra de Merleau-Ponty insere-se na categoria do *estruturalismo relacional*, na medida em que as estruturas referidas nos seus estudos remetem para o entendimento do fenómeno a partir do conceito de “intencionalidade” (influência “husserliana” e “brentaniana”). No mesmo sentido, Merleau-Ponty acreditava que “a estrutura formal e o significado subjetivo [de determinada proposição] estavam entrelaçados, não sendo, portanto opostos.”²⁷⁹ Esta perspetiva parece também invocar a

²⁷⁸ Martin Jay, *Downcast eyes, The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought* (Berkeley:1994) 301. “It was written largely within the universe of discourse of experimental psychology, whose scientific approach to the mind was precisely what phenomenologists had spurned as “psychologism.” Rather than adopting this hostility, Merleau-Ponty sought to draw on the insights of contemporary psychological research, while criticizing its unreflective and reductionist ontological assumptions.”

²⁷⁹ Martin Jay, 300-308.

importância da psicologia Gestalt (ou psicologia da forma) na estruturação do raciocínio do filósofo francês, na medida em que esta permitiu-lhe compreender que, antes da “conceptualização” ou “descrição de qualquer fenómeno”, existe uma “apreensão” do mesmo que antecede a formação da sua “intelectualização”.²⁸⁰ Será de notar que antes de adotar uma perspectiva fenomenológica, Merleau-Ponty desenvolveu os estudos sobre a percepção a partir da “psicologia gestalt, (...) introduzida em França por Harold Gurwitsch e pelo “Realismo” [da] filosofia anglo-americana.” O encontro com as obras de Husserl deu-se apenas em 1936, aquando “encontrou o texto (...) “A Crise das Ciências Europeias e Fenomenologia Transcendental”²⁸¹. Martin Jay subdivide ainda o desenvolvimento do trabalho de Merleau-Ponty em duas fases: a primeira relacionada com a publicação de *A Estrutura do Comportamento* (1942) e *Fenomenologia da Percepção* (1945), interrompida por um período “preenchido, principalmente, pelas suas meditações sobre a história, o marxismo e a política contemporânea”; já a segunda fase caracteriza-se pelo retorno às preocupações que investigou na década de 1930 e 1940 – tendência aferível em trabalhos como *Signos* (1960), *O Olho e o Espírito* (1960) e *O Visível e o Invisível* (1964). A partir da década de 1950 o autor debruça-se sobre a linguística, como James M. Edie nos permite atestar “No seu endereço inaugural ao Colégio de França, em 1953, (...) [Merleau-Ponty dá] crédito à linguística de Saussure com o desenvolvimento da “teoria dos signos” (...) [pois esta] podia servir como uma base mais sólida para a filosofia da história do que o pensamento quer de Marx ou de Hegel, que primeiramente tinha adotado...”²⁸²

A “visão” expressada pelos gestos de Helena Almeida nas suas imagens pode ser interpretada, de acordo com os textos de Merleau-Ponty, como uma manifestação do *sentido silencioso do próprio Ser mudo*.²⁸³ Este silêncio afigura-se, nos escritos do fenomenólogo francês como uma palavra que expressa um universo não verbal, ambíguo, invisível, que agrega toda a experiência, sendo correlacionado com a ideia de “topos”, na medida em que no invisível silencioso intersectam-se o “sentir, o pensar e o agir”. Portanto, o silêncio caracteriza-se como uma espécie de “local” ou extremidade da nossa

²⁸⁰ Martin Jay.

²⁸¹ Martin Jay, *Downcast eyes, The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought* (Berkeley:1994), 299

²⁸² James M. Edie, *The Meaning and Development of Merleau-Ponty's Concept of Structure, Research in Phenomenology*, Vol. 10 (1980), Northwestern University, 39-57.

²⁸³ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, trad. Luís Manuel Bernardo, (Lisboa: Nova Vega, 2018) 68.

existência, sendo pelo artista Kazimir Malevich ilustrado como um negro avultoso que contemplamos nos momentos mais recônditos e livres de estímulos exteriores (por exemplo, quando fechamos os nossos olhos) designado pelo artista suprematista de *mundo não objetivo*, e que em todos nós invariavelmente habita (*Quadrado Negro sobre fundo branco*, 1915). Estritamente, segundo Merleau-Ponty, o silêncio equivale à “ausência de fala devida. É este negativo fecundo, instituído pela carne, por sua deiscência – o negativo, o nada, é desdobrado, as duas faces do corpo, o interior e o exterior articulados um no outro...”²⁸⁴ Assim sendo, a expressão *silêncio* remete-nos para uma espécie de “essência” existente no interior de todos os corpos²⁸⁵. É a partir desse silêncio que a necessidade da linguagem filosófica ou artística advém – a contemplação do silêncio opõe-se, assim, à tomada de decisão que pode desembocar num ato expressivo, de criação. O silêncio, reverte, igualmente, para a ideia de reversibilidade, e até mesmo de limite, pois contrapõe a possibilidade da “passagem do “Para Si” à passagem do “Para Outrem”²⁸⁶ Segundo Merleau-Ponty: “... são as próprias coisas, do fundo do seu silêncio, que deseja [o filósofo] conduzir à expressão.”²⁸⁷ Portanto, o silêncio que Merleau-Ponty refere, tanto em *O Olho e o Espírito* como em *O Visível e o Invisível*, nunca o é inteiramente na medida em que Osho, por exemplo, observa: “Dever-se-á compreender que o silêncio não faz parte da mente. ... nenhuma mente pode ser silenciosa. O próprio ser da mente é antissilêncio. A mente é som, não silêncio. Se uma pessoa for realmente silenciosa então teremos que dizer que ela não tem mente.”²⁸⁸ No mesmo sentido, Helena Almeida observa: “... quando eu sinto que tenho um trabalho para fazer, sei muito bem o que quero, mas é como se fosse uma massa negra, em que eu não vejo o que é (...) é como estivesse num quarto escuro (...) de vez em quando há um flash (...) O meu alívio (...) é traduzi[-lo] em trabalho.”²⁸⁹ Deste modo, podemos interpretar os trabalhos de Helena Almeida por via da noção “aparição”, na medida em que estes representam as coisas que se *libertam em si mesma* para a *frente de si própria*. Tal pode ser desta maneira interpretado, pois de acordo com as análises fenomenológicas que concernem estruturas do próprio Ser (e tal como Martin Jay observa), a “estrutura

²⁸⁴ Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira, 2ª edição (Brasil, Editora Perspetiva, 1984), 236-237.

²⁸⁵ Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, 140.

²⁸⁶ Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, 237.

²⁸⁷ Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, 140.

²⁸⁸ Osho, *Consciência: A Chave para Viver em Equilíbrio*, trad. Marisa Costa, 10ª edição (Lisboa: Bertrand Editora, 2014), 156.

²⁸⁹ Arquivos RTP, “Helena Almeida” (Programa, Por outro lado IV, RTP2, 2004. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/helena-almeida/>)

formal” e “o significado subjetivo” das proposições pictóricas da artista estão “entrelaçadas”, não sendo, portanto, opostas. Vejamos o que tais informações podem significar quando coadunadas com a fenomenologia. De acordo com José Carvalho Sombra, a posição fenomenológica de Merleau-Ponty pode ser depreendida de acordo com a seguinte consideração:

“O primado da percepção, na análise da experiência, aparece como consequência da condição do sujeito encarnado [ou corporificado]. Esse é o sentido da intra-ontologia: um Ser que não é experimentado de um ponto de vista externo, mas que está misturado em mim e nas coisas, em que fato e essência estão misturados e não podem ser separados. (...) Não se trata, portanto, de um conhecimento direto do Ser, mas de um conhecimento indireto seu, a partir do seu modo de aparição. Trata-se de buscar nos entes o conhecimento e o estatuto do Ser, por meio da sua perceptibilidade e de sua visibilidade.”²⁹⁰

Merleau-Ponty revela nos seus estudos fenomenológicos não só um interesse pela percepção em geral, como também um interesse pela visão em específico. Os trabalhos da década de sessenta demonstram-no profundamente. O autor destaca tanto em *O Visível e o Invisível* como em *O Olho e o Espírito* os seus paradoxos: a sua ubiquidade e a sua ação à distância. A percepção está, portanto, interligada não só com o “intelecto científico e racional”, como também com a “imaginação artística”.²⁹¹ A percepção, é-nos apresentada como uma espécie de “abertura” do corpo – um portal *sentiente* – podendo ainda ser considerada como um modo de consciência pertencente aos fundamentos/estruturas do Ser. A medida das análises de Merleau-Ponty é, portanto, o *corpo que sente*. No seu entendimento, o corpo objetivo é identificado com o corpo sensível (corpo sentido), enquanto o corpo *sentiente* (o corpo que sente) com o corpo fenomenal. Por estes motivos, Merleau-Ponty qualifica o corpo através da sua mobilidade, da suscetibilidade de este pertencer ao mundo visível, e pela possibilidade de ser enquadrado no “número das coisas”.²⁹² A visão e o tato apresentam, uma relação de imbricação, de quiasma, cuja função remete à segregação do *sentiente* e do sensível. A visão permeia, neste sentido, um quiasma aferível na dicotomia visível e invisível, sendo caso, nos estudos de Merleau-Ponty, das experiências que agregamos, quotidianamente, no nosso *corpo vivido* – uma

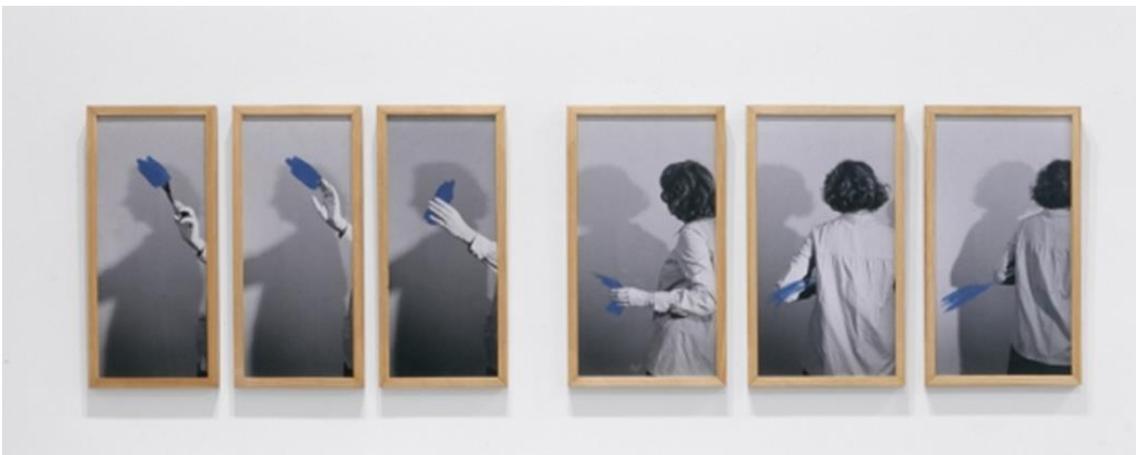
²⁹⁰ José de Carvalho Sombra, *A subjetividade corpórea: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty* (São Paulo: Editora UNESP, 2006) 169.

²⁹¹ Martin Jay.

²⁹² Maruice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, 21.

experiência que deve ser, portanto, entendida como um modo de “aparição”, de um “conhecimento indireto” sobre o “estatuto do ser” – um ser que “quiasmaticamente” vive uma experiência subjetiva pelo desdobramento do seu corpo “em fora e dentro”²⁹³. A visão encontra-se, assim, integrada no conjunto perceptivo em geral, pois os sentidos interconectam-se de forma complementar e recíproca, fundamentando, apesar da sua especificidade, a totalidade da “nossa experiência do mundo”. Deste modo, os sentidos apresentam-se como “a dimensionalidade do ser”. Notemos, então, na seguinte passagem, acompanhada de imagens de Helena Almeida da década de setenta:

“Cada “sentido” é um “mundo”, i.e., absolutamente incomunicável para os outros sentidos, e, no entanto constrói um algo que, pela sua estrutura, se abre para o mundo dos outros sentidos e com eles constitui um único ser. A sensorialidade: por ex.: uma cor, o amarelo; ultrapassa-se a si mesma: desde que se torna uma cor iluminante, cor dominante do campo, cessa de ser determinada cor, tem, por conseguinte de per si, uma função ontológica, torna-se apta a representar todas as coisas (...). Num único movimento, impõe-se como particular e cessa de ser visível como particular. O “Mundo” é este conjunto onde cada “parte”, quando tomamos por si mesma, abre de repente dimensões ilimitadas, – torna-se parte total.”²⁹⁴



11 Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1977

Partindo da avaliação deste exemplo, observamos que Merleau-Ponty amplia a ambiguidade que os nossos sentidos provocam na nossa experiência, nas nossas estruturas

²⁹³ Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira, 2ª edição (Brasil, Editora Perspetiva, 1984), 237.

²⁹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira, 2ª edição (Brasil, Editora Perspetiva, 1984), 202.

interiores que se unem pelo seu caráter correlativo, nunca chegando a distinguir a percepção definitivamente, por exemplo, da imaginação. Nos estudos dos anos 1960, Merleau-Ponty, foca-se antes na “experiência da percepção anterior à constituição do corpo como objeto e do *cogito* como um sujeito racional.”²⁹⁵ Se compreendermos a fenomenologia como método interpretativo das obras de Helena Almeida (sabendo que o tema das obras de Helena Almeida é o próprio trabalho), notamos que a sensibilização dos elementos da pintura associa-se a um raciocínio lógico sobre as coisas que, através da percepção do seu espaço, evidentemente se transformam em entidades ou formas (sintaxe da gramática da arte) que conseguimos referenciar nas suas obras. No entanto, a interpretação das obras da artista estará mais próxima da observação semântica das formas organizadas no espaço pictórico, na medida em que estas se encontram “entre o ponto daquilo que é dito e daquilo que é percebido”.²⁹⁶ Segundo o raciocínio fenomenológico, o corpo de Helena Almeida nas suas fotografias pode ser entendido como um sujeito (ou um ente) que intenta expressar-se mediante as invariáveis da expressão que concernem todos os seres, na medida em que a artista expressa o impacto dos materiais ou elementos da pintura que se encontram à sua disposição. Neste sentido, será, por exemplo, de realçar o significado das cores apresentadas por Helena Almeida nos seus trabalhos: “Só quando não pode deixar de ser é que eu utilizo cores (...) Sinto que tem de ser. O azul porque representa mais o espaço [cor enérgica], o vermelho por ser mais dramático – para a figura ficar agarrada ao chão lá tem de ser o vermelho [note-se que o vermelho é uma cor que aparece nos seus trabalhos que datam da década de noventa adiante, não tanto na década de setenta].”²⁹⁷ Segundo esta linha de ideias, o significado das cores reverte para uma experiência que agrega várias dimensões de significado que remontam ao ato de pintar e a uma certa emoção associada, contendo um valor figurado. O ato de pintar tem como referente uma experiência corporificada que pode ser entendida na “força” ou “intensidade” da elaboração do “próprio trabalho”²⁹⁸. Os elementos introduzidos na fotografia reiteram, portanto, uma comunicação que advém do espaço interior da fotografia, para o espaço exterior do espetador. Um diálogo que, neste sentido, tem subjacente um raciocínio que intencionalmente é coadjuvado por

²⁹⁵ Martin Jay, 308.

²⁹⁶ Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*, (trans.) Janet Lloyd, (California: Standord University Press, 2002) 90.

²⁹⁷ José Sousa Machado, 12.

²⁹⁸ Arquivos RTP, “Helena Almeida” (Programa), *Por outro lado da IV*, RTP2, 2004. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/helena-almeida/>

objetos ou ferramentas (desde o pincel, à mancha, aos fios-de-crina, tules, entre outros) que surgem como entidades do tema da pintura ou do desenho, expressando correlações entre a artista e esses objetos, de “forma distanciada”, “racional”, e de certo modo abstraídas no sentido das palavras escolhidas pela artista: são pinturas, desenhos ou telas que estão, por exemplo, associadas à ideia de “habitar”, sendo, portanto, fruto da sua “incorporação”.



Figura 12 Helena Almeida, Pintura Habitada, 1975.

Neste sentido, ao rejeitar a metáfora das duas faces do corpo (apesar de a adotar, em primeira instância), Merleau-Ponty entende a experiência *corporificada* como um circuito imbricado de sensações e pensamentos. O autor considera que o sentir está disperso por todo o corpo, sendo, portanto, um dado essencial na senda de indagar sobre como se dão todas as nossas experiências. O seu estudo surge, portanto, como um “caminho em direção ao centro”, em direção a uma “unidade preconcebida”, “pré-reflexiva”, isto é, “ontológica”. Segundo o mesmo “... é preciso ver ou sentir de alguma maneira para poder pensar, que todo pensamento que conhecemos advém da carne”²⁹⁹. A noção de corpo associa-se, desta forma, à noção de carne, no sentido em que a carne, não é algo que podemos entender como uma espécie de matéria, mas como algo que permite “enovelar” o “... visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas, de forma que,

²⁹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira, 2ª edição (Brasil, Editora Perspetiva, 1984), 141.

simultaneamente, como tangível, desce entre elas, como tangente, domina-as todas, extraindo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação, por deiscência ou fissão da sua massa.”³⁰⁰ Reparemos, então, no uso do corpo da artista enquanto suporte das suas fotografias, isto é, como figura. O uso da figura humana - do seu próprio corpo – equaciona não só uma experiência corporificada como uma busca sobre os seus limites que explora o “... fio dos respetivos gestos.”³⁰¹ Segundo Ernesto de Sousa, Helena Almeida trabalha “... através de uma intuição profunda (...) É uma operadora estética que já não produz obras-de-arte propriamente ditas, mas sim documentos (fotográficos, filmográficos, gráficos) sobre uma atividade própria, que é um verdadeiro ensaio sobre a dádiva.”³⁰² Tal como Helena Almeida pinta a pintura, desenha o desenho nas suas primeiras exposições individuais, a artista explora, nas suas séries fotográficas, o ato que consubstancia a existência do próprio trabalho.

O corpo compreendido na senda fenomenológica “pontiana” deve ser, pelas razões expostas, classificado como psicofísico³⁰³ (Carne-Espírito). A percepção, na sua aceção geral, pode ser considerada como a “tomada de conhecimento sensorial de objetos ou de conhecimentos exteriores”³⁰⁴, no sentido em que se encontra relacionada com o “estudo das relações dos estímulos físicos com as sensações correspondentes”³⁰⁵. Segundo Merleau-Ponty, é “A análise saussuriana das relações entre significantes e das relações entre significantes e significado, e das significações (como diferença das significações) [que] confirma e reencontra a ideia de percepção como distanciamento.”³⁰⁶ Deste modo, a percepção surge em relação a um corpo que molda a forma como percebemos e pensamos sobre o mundo. É um corpo que se integra no mundo da vivência, não estando, portanto, desligado dele. O Mundo é, por Merleau-Ponty, interpretado no sentido do termo husserliano *Lebenswelt*. A *Lebenswelt* (O mundo da vida) é um mundo de comunicação tanto dos sentidos entre si, como dos corpos entre si (intersubjetividade). A corporeidade é, então, o meio pelo qual comunicamos. Assim, os sentidos devem ser compreendidos de forma “depurada”, uma vez que a intuição (a observação do mundo

³⁰⁰ Maurice Merleau-Ponty.

³⁰¹ Ernesto de Sousa, 164-165.

³⁰² Ernesto de Sousa.

³⁰³ Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, 164.

³⁰⁴ Dicionário online da Porto Editora, Infopédia, s.v. “percepção”.
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/perce%C3%A7%C3%A3o>

³⁰⁵ Dicionário online da Porto Editora, Infopédia, s.v. “psicofísica”,
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/psicof%C3%ADsica?intlink=true>

³⁰⁶ Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, 190.

sensível, do nosso corpo) que surge a partir dos mesmos, não deve ser ofuscada pelos pressupostos que a ciência intenta impor – evitando, portanto, concepções “opacas”, baseadas num “modelo das máquinas humanas”³⁰⁷. Merleau-Ponty rejeita ainda, as soluções da filosofia tradicional que justificam a vivência do mundo apenas sob uma perspectiva empírica ou intelectual. Nessa rejeição Merleau-Ponty tenta ainda evitar que a sua teoria reverta para o solipsismo – tendência que critica amiúde nos textos de Jean-Paul Sartre e de Descartes. Portanto, a fenomenologia, segundo Shaun Gallagher e Dan Zahavi, enquanto estudo, procura entender, através da noção de percepção e de corpo, como é que a nossa experiência no mundo, a nossa experiência de ser e a nossa experiência relativamente aos outros (intersubjetividade) é influenciada pela nossa “corporificação” (*embodiment*).³⁰⁸ O corpo é, portanto, origem da *espacialidade fenomenologicamente experienciada*, sensível *em si e para si*, surgindo ainda conexo às questões do pré-reflexividade, da pré-verbalidade. Para Merleau-Ponty, todos os nossos sentidos encontram-se ligados à unidade pré-reflexiva e pré-objetiva do corpo e, nesse sentido, “...perguntamo-nos, precisamente, qual é esta visão central que reúne estas visões esparsas, este tato único que governa globalmente toda a vida tátil de meu corpo, este eu penso, que deve poder acompanhar todas as nossas experiências.”³⁰⁹ Sendo este um nível que, no manuscrito *O Visível e o Invisível* surge mais em tom de paradoxo ampliado do que como algo passível de ser definido, verificamos que no ensaio *O Olho e o Espírito* estas formulações de cariz ontológica que concernem as estruturas do Ser, podem reverter para uma pesquisa que respeita as formas que os Seres apresentam para expressar as “estruturas” que em si observam – formas que só podem ser explicadas através de um “grito inarticulado de Trismegisto”³¹⁰. Um Ser que é, portanto, analisado pela interseção do “sentir, do pensar e do agir”. Os trabalhos de Helena Almeida também se parecem direccionar para uma investigação que concerne o centro, tal como Ernesto de Sousa intui na década de setenta. Um centro que, portanto, nos reporta para uma unidade pré-reflexiva, no sentido em que esta é descrita por Merleau-Ponty como uma visão central que reúne “visões esparsas”, que antecedem a sua “intelectualização”, mas que, todavia, questionam intelectivamente sobre como se origina o ato expressivo.

³⁰⁷ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, trad. Luís Manuel Bernardo, (Lisboa: Nova Vega, 2018), 15.

³⁰⁸ Shaun Gallagher, Dan Zahavi, *The Embodied Mind In Phenomenological Mind, an introduction to philosophy of mind and cognitive science* (London and New York: Routledge, 2008)

³⁰⁹ Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira, 2ª edição (Brasil, Editora Perspetiva, 1984), 141.

³¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, 57.

Compreendemos, então, que as obras de Helena Almeida falam sobre um centro de forma metódica, um centro desarticulado da autorrepresentação. Um centro que surge também como experiência subjetiva e indireta, que intenta tornar-se um veículo de intuições sobre o próprio ato de pintar/desenhar, através de um modelo de proposições lógicas, coadjuvado por um raciocínio narrativo que, invariavelmente, se apresenta (nas palavras da artista) como um “eterno retorno a casa”.

Se seguirmos o raciocínio de Merleau-Ponty, a expressão através da pintura, surge muito frequentemente como um caso de estudo com imenso potencial. Segundo o autor, a pintura pode ser entendida como um processo de *recriação e metamorfose* dos signos, uma vez que, no exemplo específico do pintor, este *pensa pictoricamente e a sua visão faz um gesto*.³¹¹ A visão é por Merleau-Ponty concebida como uma *operação do pensamento*. Todavia, o autor exorta a necessidade de fazer aparecer o pensamento como uma “infra-estrutura da visão”, pois só “... em virtude desta evidência incontestada que é preciso ver ou sentir de alguma maneira para poder pensar, que todo pensamento que conhecemos advém de uma carne.”³¹² Segundo Merleau-Ponty: “É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura.”³¹³ A pintura é, portanto, entendida como expressão do corpo, ao mesmo tempo que é influenciada pelos códigos vigentes na sociedade à qual o pintor pertence – a *Lebenswelt*. Neste sentido, uma obra de arte pode ser considerada como um “quase-corpo”, sendo, portanto, entendida como um sinal da expressão do corpo “operante e atual” que é “um entrançado de visão e movimento”. A *significação dos signos* encontra-se, essencialmente, esboçada na *percepção do pintor*. No livro *Signos*, Merleau-Ponty esclarece que: “O campo das significações picturais está aberto desde que surgiu um homem no mundo. E o primeiro desenho nas paredes das cavernas somente fundava uma tradição porque retinha outra: a da percepção. (...) Digamos, mais genericamente que a tentativa continua da expressão funda uma única história – como o domínio de nosso corpo sobre todos os objetos possíveis funda um único espaço.”³¹⁴ Este domínio é então interpretado mediante a dimensionalidade do ser (já referida) relativamente à reciprocidade dos sentidos. Um ser

³¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, trad. Luís Manuel Bernardo, (Lisboa: Nova Vega, 2018), 45

³¹² Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, 141.

³¹³ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, trad. Luís Manuel Bernardo, (Lisboa: Nova Vega, 2018), 19.

³¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Signos*, Maria Emantina Galvão Gomes Pereira (trad.) 1ª edição (São Paulo: Martins Fontes, 1991) 73.

que pelas suas mãos trabalha com a matéria que transverte cognitivamente em signos, isto é, entidades referenciáveis, que, no caso do pintor, se coordenam do espaço, com recurso à cor, linha ou textura. A cor, a linha e a textura são ações que perceptivamente se aferem através do contato de qualquer artista com os próprios elementos da arte. São, portanto, elementos de “técnica criada pelos seus olhos e pelas mãos à força de ver”, um ver que possui um pensamento que pode ser entendido por uma “infra-estrutura da visão” e que se encontra influenciado pelos códigos vigentes na sociedade ou pelas coisas ou estado das coisas.³¹⁵ Segundo Henri Focillon, a ação (ainda que correlacionada com o pensar e o sentir mencionados por Merleau-Ponty no topos invisível do silêncio) pode ser entendida através do “elogio da mão”: “A mão resgata o tato da sua passividade recetiva [ao contrário da visão], organiza-o para a experiência e para a ação. Ela ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade, o número. Criando um universo inédito, imprime universalmente a sua marca. Confronta-se com a matéria que metamorfoseia, com a forma que transfigura. Educadora do homem, multiplica-o no espaço e no tempo.”³¹⁶

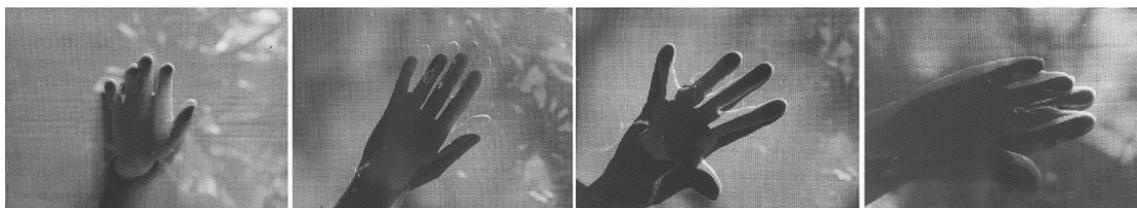


Figura 13 Helena Almeida, *Estudo para dois espaços*, 1977

O domínio do corpo sobre todos os objetos possíveis reverte, portanto, para a importância da percepção que está inerente no gesto criador. Segundo Merleau-Ponty, através dele, o pintor mostra “como as coisas se tornam coisas e o mundo mundo.” O pintor *nasce nas coisas por concentração a si*, sendo um quadro, em primeira instância, *autofigurativo*. A arte não é, portanto, *construção, artifício, relação industrial com um espaço e um mundo exteriores*, é antes *animação interna que procura o pintor, sob os nomes de profundidade, espaço, cor*. O corpo do pintor passa, assim, a ser considerado *o grau zero* da pintura. E a arte torna, em suma, visíveis uma *gênese das coisas*, na medida em que “Qualquer coisa visual (...) funciona como uma dimensão (...). Isto quer (...) dizer que o que é próprio do visível é ter uma dobragem de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência.”³¹⁷ A relação do homem com o mundo

³¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*.

³¹⁶ Henri Focillon, *A vida das formas, seguido de Elogio da mão*, Ruy oliveira (trad.), 2º edição (Lisboa: Edições 70, 2020) 119.

³¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, 67.

correlacionada com a ideia da sua animação interna, é, portanto, a principal referência das coisas que *invadem* o corpo do pintor e que evidentemente se transferem para o espaço pictórico. O que pinta ou representa é uma resposta do pintor face essa mesma “suscitação” ou invasão, sendo a sua mão «instrumento de uma vontade longínqua». ³¹⁸

Todas estas considerações poderão ser correlacionadas com os escritos de Helena Almeida que concernem as suas obras, na medida em que entre 1976-1981 a artista explicou que o que a fez sair do suporte foi sempre “uma insatisfação em relação aos problemas do espaço”. Para além disso, o objetivo da artista era “reencontrar outro espaço” e colocar-se “como “artista” no espaço real e ao espetador no espaço virtual”, de modo que o seu corpo-subjetivo fosse um “apelo à possessão de alegorias íntimas”, transparecendo a sensação de ser “um repouso desenhado” e de viver “o interior quente duma linha” para “reencontrar a paz num desenho habitado”³¹⁹. Reiteramos novamente que Helena Almeida pretendeu, representar, portanto, as coisas que se *libertam em si* e que saem, portanto, para a *frente de si própria*.³²⁰ A artista diz, em 1981, querer dar a sentir “por intermédio” de seu corpo o “percurso” de um “ser misto, metade-corpo, metade coisa”, uma vez que o corpo é o próprio “espaço”.³²¹ Já em 1994, Helena Almeida observa o seguinte sobre a utilização do seu corpo enquanto suporte nas suas imagens: “Estas cenas são feitas como se fossem a narrativa de uma cintilação, aparecimento/desaparecimento, contada com o silêncio da linguagem dos surdos. Projeções que eu quero que contenham o som do corpo profundo. Imagens que contam o que se passa antes da imagem, antes do movimento como pensamento, antes da história e sobretudo antes da intencionalidade. E sobretudo vê-las passadas para a categoria sumptuosa do significante.”³²² A interpretação da figura nas imagens de Helena Almeida interpela-nos para uma cogitação sobre o modo como esta se torna também “entidade referenciável”, não autobiográfica, na narrativa das suas imagens. O corpo torna-se, portanto, “significante”, no sentido em que estabelece o significado – um corpo enquanto medida. As séries fotografias que têm como suporte o seu corpo, permitem, assim, definir um sentido ao evento fotografado (real, passado, tempo) através de uma narrativa sobre

³¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, 68.

³¹⁹ Fernando Pernes, *Depoimentos de Helena Almeida, textos de Ernesto de Sousa* In *Helena Almeida: Dramatis persona, variações e fuga sobre um corpo* (Porto: Fundação de Serralves, 1995) 34.

³²⁰ Fernando Pernes, *Depoimentos de Helena Almeida, textos de Ernesto Sousa*, 44.

³²¹ Fernando Pernes, 56.

³²² Fernando Pernes, 84.

experiências mentais subjetivas que surgem num contexto original: o do atelier (espaço). Neste quesito, ser-nos-á útil uma abordagem com base na semiótica.

3.3 Semiótica

Se considerarmos os escritos de José Gil sobre o corpo, verificamos que no livro, *Metamorfoses do Corpo*, o autor reflete em muitas instâncias sobre a fenomenologia de Husserl. Segundo o autor, o corpo pode ser caracterizado através de três “coordenadas” ou noções essenciais: o espaço do corpo, o espaço de limiar e o espaço interno de corpo.³²³ A relação entre a semiótica e a fenomenologia remete-nos, igualmente, para a noção de *signo*. Segundo o raciocínio do autor, o corpo pode ser interpretado como um signo, na medida em que através de operações sociais e culturais este pode ser entendido na senda do “significante flutuante” ou “significante zero”. José Gil inspirado, em primeira instância, em Lévi-Strauss, entende que existe um “sistema de correspondência entre os signos e as coisas”. Analisando as sociedades primitivas e arcaicas, as formações de poder e o poder repressivo, o autor explora o empreendimento de metáforas, nestes diferentes estágios, concernentes ao corpo. Observando o diferente emprego de metáforas nota ainda que o corpo não se enquadra propriamente no “sistema de correspondências entre os signos e as coisas”. Segundo o mesmo: “Assim se cria uma situação paradoxal: há sentido, há significado, mas é impossível atribuir-lhe um sentido referenciável e preciso (que torne a coisa não apenas significante, mas conhecida): do mesmo modo, no campo dos signos (particularmente da linguagem) alguns permanecem disponíveis, sem um ponto de fixação no significado.”³²⁴ O corpo, usado enquanto veículo da metáfora, sugere, portanto, “uma zona de indeterminação”, admitindo um “valor simbólico”. A aplicação de metáforas do corpo, permite, por seu turno, denotar os significados que o corpo permuta. Assim, o autor observa que o corpo sozinho nada significa, porém, permite significar, através do “contacto”, da “incorporação” ou da “assimilação” e da sua “plasticidade”. O corpo é, portanto, o local onde se operam todas as “passagens”, tendo, portanto, o poder de “transmutar códigos”, pois possui a “aptidão” de “emitir e receber signos (...), de (...) [os] inscrever em si mesmo, para os traduzir uns nos outros”.³²⁵ O corpo é ainda uma “respiração que fala”, permitindo “uma mediação permanente entre o

³²³ José Gil, *Metamorfoses do Corpo*, trad. Maria Cristina Meneses, 2ª ed., (Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997) 7.

³²⁴ José Gil, *Metamorfoses do Corpo*, 16.

³²⁵ José Gil 32.

interior e o exterior do corpo, uma passagem, [que] contém em si a própria possibilidade de expressão”.³²⁶

A função do corpo como *significante* é, para o autor, aferível na figura do mimo ou momo. No entendimento de José Gil, a função do mimo é “tornar o significante adequado ao significado”³²⁷ Ademais, o mimo “fornece à linguagem uma língua virtual e muda, uma estrutura potencial que permite passar do nível do significado ao nível dos significantes.”³²⁸ O mimo torna o seu corpo um “meio de comunicação dependente da linguagem articulada...”, desarticulando, simultaneamente, o seu próprio corpo para, conscientemente, o transformar num “material para significar”³²⁹. O mimo é, portanto, um exemplo que permite elaborar uma teoria sobre uma “infra língua”, uma vez que as suas performances estão dependentes de uma “linguagem articulada” do seu corpo. Segundo o autor, o mimo “utiliza o corpo como sistema de signos para significar os mesmos significados que a linguagem articulada: ele erige o corpo em metalinguagem embora essa não seja a sua vocação. Mesmo quando se faz também a experiência desta subversão, demonstra que ela é possível – pelo menos com a duração de um *sketch*.”³³⁰ As ações do mimo estão, contudo, dependentes de um espetador, na medida em que o espetador recebe os signos que o mimo lhe “envia”, e, os “traduz” através da sua própria experiência corporificada. Segundo o autor as “frases lacunares” do mimo só têm sentido porque o nosso corpo possui também a sua “gramática” – na medida em que o mimo reconduz o espetador à “própria origem do significar”. O exemplo do mimo pode ser relacionado com o trabalho de Helena Almeida, se ativermos, por exemplo, a seguinte explicação datada de 1976: “O que aqui exponho não são impressões ou marcas de “artista”, mas sim a representação da renúncia a essas espécies de registos. (...) ao colocar-me como “artista” no espaço real e ao espetador no espaço virtual, ele troca de lugar com o suporte, tornando-se ele próprio espaço imaginário.”³³¹ Portanto, esta interação por via das imagens contadas segundo uma *linguagem dos surdos*, permite a compreensão das metáforas que a autora escolhe performar nos trabalhos na década de setenta, como Pintura/Desenho/Tela Habitada ou Casa (1979). As metáforas apresentadas fotograficamente integram o corpo como sujeito bem como uma linguagem pré-verbal

³²⁶ José Gil, 88.

³²⁷ José Gil, 33

³²⁸ José Gil, 35.

³²⁹ José Gil, 33.

³³⁰ José Gil, 33

³³¹ Fernando Pernes, 34.

que é produto da imaginação que perceptivamente se “inscreve no corpo”. Segundo Ernesto de Sousa as séries fotográficas podem ser metáforas sobre “espaços protegidos da intimidade”, narrativas que se interpretam mediante os “elementos construídos” que as imagens dispõem através de um raciocínio metafórico (como a Casa).³³² Este fenómeno, nas palavras de José Gil, revela o que “Kant chamava «esquematismo», entendido aqui não tanto como um modo de «sensibilizar o conceito» fornecendo-lhe uma imagem, como uma maneira de introduzir no pensamento lógico (e no conceito) o movimento propriamente empírico do corpo e das coisas.”³³³ Por coisas entenderemos, o espaço do atelier, as tintas, as telas, os tules, os pinceis e outros materiais, instrumentos que podemos qualificar como entidades referenciáveis da pintura que se encontravam à disposição da pintora e que aparecem nas suas obras.

Neste sentido, destacamos o próprio médium, isto é, a fotografia, pois esta permite, no entendimento de Walter Benjamin, “ressaltar certos aspetos (...) só acessíveis à objetiva, que é regulável e escolhe livremente seu ponto de vista, mas não à vista humana; com a ajuda de determinados processos, como a ampliação ou o retardador, [a câmara possibilita] fixar certas imagens que pura e simplesmente escapam à ótica natural.”³³⁴ Segundo o autor, a câmara fotográfica permitiu observar o surgimento de algo que o mesmo designa de *inconsciente ótico*,³³⁵ na medida em que os meios auxiliares da fotografia (por exemplo a ampliação e o retardador) permitem a captação de eventos que dificilmente outras técnicas revelariam (quando equiparadas à observação consciente dos mesmos fenómenos). O inconsciente ótico torna-se, então, uma especificidade da fotografia, a sua principal condição de possibilidade. O espaço e o tempo de um evento conscientemente explorados pelo homem (segundo a então designada ótica natural) são tomados diferentemente quando captados pela ótica inconsciente da câmara, pois através da câmara esses mesmos acontecimentos encontram-se subjugados a certas leis limitativas inerentes à manipulação do instrumento fotográfico em específico. A invenção da câmara correlaciona-se com a busca pela “representação do exterior”, na medida em que é um “dispositivo visual” que intenta suplementar uma “história do olhar” do “dentro-fora”, do “abrir-fechar”.³³⁶ Existe aqui um confronto entre a fotografia cujo referente é o

³³² Ernesto de Sousa, 155-165.

³³³ José Gil, 47.

³³⁴ Walter Benjamin, *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*, In *A Modernidade*, (trad.) João Barreto (Assírio & Alvim, Porto Editora, 2017) 210-211.

³³⁵ Walter Benjamin, 232-233.

³³⁶ Ernesto de Sousa, 157.

real e a realidade vivida, experienciada. Independentemente desta disparidade, a câmara enquanto instrumento está dependente da “relação dos fotógrafos com a sua técnica.”³³⁷ Portanto, concernirá sempre ao “espírito do homem” interpretar a produção de obras fotográficas, na medida em que estas podem ser entendidas como “parábolas da vida”³³⁸ A produção de uma imagem fotográfica encontra-se, desta feita, associada à percepção, na medida em que esta dá sentido àquilo que tem como origem uma “existência autêntica” e “fugaz” – a realidade, *O Mundo da Vida*. A fotografia será, deste modo, uma reprodução daquilo que em tempos foi um “aqui e um agora”, motivada por um sentimento de “duração”³³⁹. Seguindo este intento, a câmara permite ampliar ou retardar momentos, contrastando, por esse motivo, com a ótica natural. A fotografia pode ser reinterpretada como uma invenção que permite o desejo de reunir o tempo passado no tempo presente³⁴⁰, valendo, portanto, na sua qualidade “reificada”. O objetivo da fotografia é, assim o de “ir ao encontro do recetor”, correlacionando-se com a reprodução, no sentido em que esta última denota o “desejo de ultrapassar a existência única de cada situação”³⁴¹. Por oposição aos eventos que apenas têm existência única, a câmara conjuga a qualidade da fugacidade dos eventos vividos com a capacidade de repetição. Interliga-se, portanto, à re-apresentação de algo que lhe preexiste, no sentido que procede à materialização de um processo perceptivo em específico: a visão.

Perante a análise do conceito de *inconsciente óptico* de Walter Benjamin, acrescentamos que a fotografia, significou, segundo Susan Sontag, uma revolução psíquica ao “remover os invólucros da visão habitual” e ao criar *outro hábito de ver*, uma vez que “... a visão posta em causa pelas revelações dos fotógrafos, tende a adequar-se às fotografias” (o que em si perspetiva uma adaptação compreendida do olhar tendo em conta a evolução e a história da fotografia).³⁴² Numa posição um pouco divergente da Susan Sontag, a fotografia, tal como Martin Jay sugere, potenciou a “expansão de nossos órgãos” surgindo com o intento de “colmatar ou suplementar as limitações dos nossos sentidos”. Deste modo, a produção fotográfica insere-se simultaneamente na revolução

³³⁷ Walter Benjamin, *Pequena história da fotografia* In *A Modernidade* (trad.) João Barreto (Assírio & Alvim, Porto Editora, 2017) 243-261.

³³⁸ Walter Benjamin.

³³⁹ Walter Benjamin, *A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*, 213-214.

³⁴⁰ “O tempo presente e o tempo passado/Estão ambos talvez presentes no tempo futuro/E o tempo futuro contido no tempo passado.” T.S. Elliot, *Burnt Norton I* In *Poemas Escolhidos*, trad. João Almeida Flor, Gualter Cunha e Rui Knopfli (Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2016) 151.

³⁴¹ Walter Benjamin, 211-214.

³⁴² Susan Sontag, *O Heroísmo da Visão* In *Ensaio sobre fotografia*, José Afonso Furtado (trad.) (Lisboa: Quetzal Editores, 2020) 101.

psíquica e numa sociedade que entende que “em qualquer ato de olhar existe uma expectativa de significado” (John Berger³⁴³), em que há uma relação inequívoca da dicotomia pontiana “dentro-fora”. De acordo com Walter Benjamin e Arianne Conty, a câmara permite que os fragmentos do passado cortem com a continuidade do tempo histórico, tornando os detalhes captados numa “inconsciente colagem de imagens que não podem depender mais do [conceito] de espaço e tempo (...) [que são] os fragmentos do passado [e] que podem surgir no presente como o agora.”³⁴⁴ Se retomarmos à conceção de perspectiva enunciada por Hubert Damisch para clarificar esta trama, verificamos que o sujeito aparece ligado a uma “racionalidade logocêntrica”, imanentista, sendo importante questionar “o sujeito e o objeto, a transcendência, a intersubjetividade e a natureza.” Deste modo, a perspectiva, entendida a partir da pintura tem inerente em si o facto de que é um esforço marcado por uma escolha determinada por “uma lei de construção interna”³⁴⁵. A técnica fotográfica evoluiu de forma semelhante. Contudo, a perspectiva quando associada à fotografia, permite entender o corpo como um espaço próprio, referenciável, e em comunicação com os outros corpos (humanos ou apenas naturais), um espaço que, portanto, intenta expressar-se por via dos seus limites. Notemos, ainda que, a fotografia insere-se, segundo Rosalind Krauss, na categoria de índice (fundamentando-se, essencialmente, na existência empírica de um objeto, isto é, da realidade fotografada³⁴⁶). Contudo, no caso de Helena Almeida, o corpo mesmo que empiricamente fotografado (maioritariamente) no espaço do atelier, é apresentado de forma “divergente” na busca por um género de “harmonia” com os elementos do foro pictórico – com esse quesito, a artista, aborda especificamente o ato criativo.³⁴⁷ Tal aspeto poderá indicar que as obras de Helena Almeida, apesar de apresentarem o espaço real, referem-se constantemente a uma realidade invisível, isto é, a relação da artista para com o mundo que a rodeia – ideia reforçada pelos elementos que coloca nas suas obras. Sobre o meio fotográfico em específico, releva-se ainda o seguinte testemunho da artista: “Quero uma fotografia tosca, expressiva, como registo de uma vivência, de uma ação. A fotografia é um meio que me permite comunicar a minha obra. [...] os meus

³⁴³ John Berger, *Understanding a Photograph* (London, Penguin Group, 2013) 88-89.

³⁴⁴ Arianne Conty, *They have eyes that might not see: Walter Benjamin's Aura and the optical unconsciousness*, Literature and Theology, December 2013, Vol. 27, No. 4, Cultures of Transition: Presence, Absence, Memory (December, 2013), 472-486. <https://www.jstor.org/stable/23926992>

³⁴⁵ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, trad. Luís Manuel Bernardo, (Lisboa: Nova Vega, 2018) 54.

³⁴⁶ Mieke Bal and Norman Bryson, *Semiotics and Art History*, 190.

³⁴⁷ Fernando Pernes, *Depoimentos de Helena Almeida, textos de Ernesto de Sousa* In *Helena Almeida: Dramatis Persona, variações e fuga sobre um corpo* (Porto: Fundação de Serralves, 1995) 56.

“autorretratos” [...] são antes a minha relação com o desenho, com a pintura, com o espaço, com as emoções.”³⁴⁸ Neste sentido, as obras da década de setenta desenvolvem-se, portanto, através de uma necessidade de agir que tem por base um “sentir que se encontra espalhado por todo o corpo” (Merleau-Ponty), inserindo-se o ato de pintar num género de experiência corporificada, auxiliado pelo inconsciente da câmara fotográfica, reproduzindo “parábolas da vida” (Walter Benjamin) sobre a matéria (tinta, fio de crina, e todos os elementos) ao dispor da artista que são frutos de uma manipulação ou de uma mediação.

3.4 A relação das obras de Helena Almeida com o Acionismo Vienense

No que concerne os movimentos da época passíveis de serem relacionados com a temática em estudo, consideraremos, em última instância, o Acionismo Vienense (1960-1970). Enquanto corrente artística, o Acionismo Vienense caracterizou-se pelo seu carácter subversivo e crítico levado ao extremo, associando a revolução à arte através da negação da tradição. É muitas vezes integrado na categoria de “body-arte”, relacionado também com práticas sadomasoquistas. Contou com os seguintes membros: Gunter Brus, Adolf Frohmer, Otto Muhl, Herman Nitsch, Alfons Schilling e Rudolf Schwarzkogler. Profundamente inspirados em termos psicanalíticos, estes artistas analisaram “a realidade” na qual “o corpo social estava circunscrito no corpo físico”³⁴⁹. Exemplo radical que, todavia, detém alguns conceitos-base comuns tanto à fenomenologia, como à semiótica, como à utilização, por parte de Helena Almeida, do corpo enquanto suporte: os acionistas vienenses consideraram a “imagem bidimensional” como uma “ideia”, uma “representação” e uma “consciência” (Ferdinand Schmatz e Jamie Owen Daniel). A arte destes artistas, constituía, contudo, “Uma libertação orquestrada dos comportamentos sociais restringidos pelas normas sociais”, apresentando-se ainda, como uma “ab-reação da realidade: a mais informal arte do desapego e da libertação.”³⁵⁰ As convenções linguísticas eram rejeitadas pelos acionistas vienenses, pois, no seu entendimento, estas imprimiam restrições na realidade apreendida pelos indivíduos, e, conseqüentemente, na produção de arte. Este espírito crítico demarcou-se pela profunda “desconfiança”, ou

³⁴⁸ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: Peggy Phelan, *Helena Almeida, O interior de nós* In *Intus*, 5ª Bienal de Veneza, Pavilhão Português (Lisboa: Civilização Editora, 2005) 65.

³⁴⁹ Ferdinand Schmatz and Jamie Owen Daniel, *Viennese Actionism and the Vienna Group: The Austrian Avant-Garde after 1945* In *Discourse*, Spring 1992, Vol. 14, No. 2, *Performance Issue(s): Happening, Body, Spectacle, Virtual Reality* (Spring 1992), Wayne State University Press, pp. 59-73 <https://www.jstor.org/stable/41389218>

³⁵⁰ Ferdinand Schmatz and Jamie Owen Daniel.

melhor, pela recusa “da cultura e da linguagem enquanto instrumento político de comunicação controlada”. O grupo tomou, assim, o objetivo de “erradicar o conceito de realidade que tinha sido estampado pelas convenções linguísticas, um conceito que também dominava a arte”, através do choque, focando-se, primariamente nas coisas que estavam “presentes”. Insurgiram-se, nesse sentido, contra o conceito de “tela” uma vez que a esta estava associada a ideia de uma arte tradicional de “expressão”. Procuravam, portanto, imprimir as suas marcas de artistas. Mais do que isso, segundo Ferdinand Schmatz, insurgiram-se contra os protótipos da reconstrução europeia da Europa Central (a saber: “disciplina, “obediência”, “subordinação” e “ajustamento”), pois para estes artistas eles potenciavam a formação de “um espaço psicótico que Sigmund Freud tinha já diagnosticado antes da Primeira Guerra Mundial...” Para atingir os seus fins, os artistas do Acionismo Vienense recorreram aos eventos-ações, à fotografia e à fotomontagem para melhor transmitir, descrever, e publicitar a sua posição. Segundo Ferdinand Schmatz, “A ação-evento, ou o jogo-evento, ou a celebração tinha que passar pelo interior da psique e as camadas sensuais ativadas pelo corpo, (...) por meio da libertação dos impulsos (*drives*) dos artistas bem como dos seus participantes ativos”. Os artistas integrados neste movimento utilizavam a “realidade” como “meio direto para a criação”.

No caso específico de Gunter Brus, verificamos que este pretendia formular a sua experiência através da ação paradoxal de libertá-la dos pressupostos linguísticos, superestimando, contudo, a correlação entre “a língua e o pensamento”. A utilização de “materiais do corpo”/fluídos corporais (eufemismo para expressar a ideia de que nas suas ações o artista utilizava excrementos, urina, esperma, cuspe e suor), a par da tinta, visava erradicar as formas tradicionais da arte, entendidas como uma “condensação do elemento psíquico nascido por estes meios.”³⁵¹ Portanto, Gunter Brus projetou nas suas obras uma “união entre sujeito e objeto”, o que no caso dos seus eventos/ações reverteram para a ideia de “fusão do espaço e da pintura”, do “corpo anarquicamente libertado dos seus impulsos e pensamentos”, de modo a intensificar a ideia da sua “explosão”. As suas obras, sugerem que os impulsos (*drives*) “servem para gerar significados”, correspondendo, em nível de intensidade, a diferentes escalas, que “agarram o corpo”. Nesta senda, o corpo significou a “procura dos seus limites de forma a demoli-los”. Nessas diferentes “escalas”

³⁵¹ Ferdinand Schmatz and Jamie Owen Daniel, *Viennese Actionism and the Vienna Group: The Austrian Avant-Garde after 1945 In Discourse*, Spring 1992, Vol. 14, No. 2, Performance Issue(s): Happening, Body, Spectacle, Virtual Reality (Spring 1992), Wayne State University Press, pp. 59-73 <https://www.jstor.org/stable/41389218>

levadas ao extremo, o corpo é, portanto, assumido como um veículo para “uma pesquisa sobre barreiras espaciais”. Gunter deu sobretudo ênfase à qualidade “motora e visual” do corpo bem como à sua capacidade “fonética”. Pretendia restabelecer o sentimento “para além daquilo que era percebido, destruindo a linguagem que o canalizava e encarcerava” através da percepção, da liberação dos estímulos psicofísicos e do choque. Para o artista “... a libertação dos estímulos significava liberdade do intelecto”, o gesto, imprimia, assim, um testemunho radical da “criatividade individual”. Gunter Brus refutava a teleologia metafísica, uma vez que, nas suas obras, “nada podia existir para além do corpo”. Ainda assim, segundo Ferdinand Schmatz, Gunter Brus questionava o “sentido do mundo”, através do “protótipo de uma realidade imaginada e percebida”. Segundo o mesmo autor: “... pelas ações do corpo que, como um “trabalho” partiu à descoberta dos seus próprios limites de modo a demoli-los, como no exemplo da parede do quarto que Brus declarava ser uma imagem e que ele “trabalhava” sobre a fisicalidade de tal forma que a “argamassa se desmoronou” (referência à obra de Gunter Brus, *Self-Painting*, 1965). Nas ações de Gunter Brus o corpo é libertado de tal forma que se torna um veículo “anárquico”. Independentemente de tentar destituir o primado da linguística observado na sociedade através do seu sistema de normas, acaba por absorver os conceitos que Freud relata nos seus trabalhos como, repressão e sublimação, ab-reação, o carácter violento do homem associado à sua primitividade ou aos seus impulsos pré-genitais.

Com este exemplo radical, concluímos, portanto, que a aceção transposta por Helena Almeida nas suas obras se aproxima muito mais do raciocínio que tem por base a fenomenologia do que da corrente «body-arte» associada, por exemplo, ao Acionismo Vienense. Neste sentido, verificamos que a dimensão performativa das obras da artista não pressupõe a sua realização perante a assistência de um público – é antes uma prática artística que se transmite através da corporalidade enquanto representação do espaço zero fenomenologicamente experienciado, após uma consideração metódica. Assim, o corpo, segundo Isabel Carlos, deve ser entendido enquanto um “instrumento” ou “uma superfície física de significado”³⁵². Neste âmbito, o carácter da fotografia é relevante, dado que reitera a ideia que afasta os trabalhos de Helena Almeida da performance propriamente dita, pois representa a distância entre o tempo em que determinado facto “ocorreu” e o tempo em que a fotografia é “vista”.³⁵³ Perante estas informações, o escopo das obras de Helena

³⁵² Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de arte: Isabel Carlos, *Beyond the limits of the body In The Drawing Centers, Drawing papers*.

³⁵³ Isabel Carlos, *Beyond the limits of the body*.

Almeida, aproxima-se das ideias neoconcretistas teorizadas no Brasil nos anos 1950, fundamentadas na fenomenologia, na medida em que o seu trabalho é abstratamente “mental”, transpondo-se numa narrativa imanente que “é sobre todos nós; é sobre o que se passa; é sobre o dia-a-dia; é sobre... eu acho que é sobre emoções, claro ... contar histórias de forma mais emotiva, mas tem que ver com outras realidades de outras pessoas, minhas... são muitas pessoas e eu lá estou misturada. No fundo é o mundo que me rodeia.”³⁵⁴ Em suma, as obras de Helena Almeida não contêm uma aceção propriamente radical sobre a realidade política e social, visto que representam, sobretudo, uma estrutura mental que entende a arte num sentido mais próximo das coisas que se *libertam de si mesma para a frente de si própria* (assim, aproximando-se da perspetiva teorizada por Hubert Damisch, do corpo enquanto significante segundo José Gil ou da origem da espacialidade fenomenologicamente experienciada de Maurice Merleau-Ponty). As obras de Helena Almeida concernem, portanto, uma pesquisa sobre os diferentes meios (desenho, pintura, fotografia), baseada na experiência corporificada da realidade artística – na sinergia dos elementos básicos da pintura (a tinta, a linha ou o tute, por exemplo) que revertem para a ideia do corpo enquanto *recetáculo*. O caso dos *Desenhos Habitados* permite-nos uma correlação com os estudos de Merleau-Ponty, na medida em que expressam *um caminho em direção ao centro* (isto é, a uma unidade pré-reflexiva) aferível, por exemplo, na linha que sai do centro da fotografia para o espaço do espetador ou na tinta que, por vezes, a artista absorve pela boca (*A Casa*, 1979). A tinta que, em casos específicos, sai da caneta torna-se visível no espaço exterior à fotografia (espaço do espetador) no seu volume correspondente ao fio de crina (tridimensionalidade). Esta, representa, portanto, a relação da artista para com a linha, isto é, uma “operação surda”, não sendo uma “imitação das coisas nem ela própria coisa.” É antes um elemento de “segregação”, “restrição”, “modulação de uma espacialidade prévia”³⁵⁵, como se se tratasse de uma espécie de fio de Ariadne que no labirinto da expressão orienta o espetador para a origem da perspetiva artística – para o interior da própria imagem.

³⁵⁴ Universidade Aberta, *Entre nós: Entrevista a Helena Almeida*, 2004.

³⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, 60.



Figura 14 Helena Almeida, Desenho Habitado, 1975.



Figura 15 Helena Almeida, Sente-me, 1977.



Figura 16 Fotografia tirada na exposição da Fundação Calouste Gulbenkian, curada por Helena Freitas e Bruno Marchand, *Tudo o que eu quero – Artistas Portuguesas de 1900-2000* (2 de junho a 23 de agosto de 2021).

Já nas obras *Vê-Me/Sente-me/Ouve-me* do final da década (1979-80), a artista explora os diversos sentidos, como aspetos da *dimensionalidade do ser*, uma experiência que pode ainda ser correlacionada com os trabalhos *Estudo para um enriquecimento Interior* e *Estudo para dois espaços* (1977). Segundo Sonia Tóuron, “Abre-se assim, uma dupla presença de realidades anteriores e posteriores à ação fotográfica. Cada imagem é a presença de vários tempos e espaços que nos mantêm numa sensação de um só instante contido e perpétuo.”³⁵⁶ Estas obras que exortam os sentidos, apresentam-se, portanto, como uma tentativa de diálogo direto com o espetador. Muitas vezes os títulos das obras apelam para os sentidos opostos aos representados, remetendo-nos para a ideia de uma experiência em que “... há, enfim, propagação dessas trocas [perceptuais] para todos os corpos do mesmo tipo e do mesmo estilo que vejo e toco – e isso pela fundamental fissão ou segregação do *sentiente* e do *sensível*, que, lateralmente, faz os órgãos de meu corpo entrarem em comunicação, fundando a transitividade de um corpo a outro.”³⁵⁷ Segundo Delfim Sardo, “Trata-se de um conjunto de trabalhos que usam a fotografia, a que se junta uma peça videográfica e uma peça de som. (...) A série é complexa, já que se trata de um

³⁵⁶ T.A.: “Se abre así, una doble presencia de realidades anteriores y posteriores a la acción fotográfica. Cada imagen es la presencia de varios tiempos y varios espacios que nos mantienen en una sensación de un solo instante contenido y perpetuo” Sonia Tóuron, *Helena Almeida. El propio cuerpo como lugar de confronto con el límite* In Barreiro, Maria, Faustino, Carlos e Sales, Fátima, *Explorar os limites*, 1ª edição (Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 2013) 71.

³⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, 139.

campo sensorial que é sempre referido a um outro que não o representando, ou seja, aquilo que cada título exige (*Ouve-me* ou *Vê-me*) corresponde ao contrário da possibilidade contida no que é figurado na imagem ou impelido pela sua ausência.”³⁵⁸ No filme *Ouve-me* (1979), a artista encontra-se a sugar o plano da tela, bem como a palavra que nela inscreve literalmente, num movimento contínuo. Na transcrição do texto para a peça de som de *Desenhos Habitados* (1979) a artista escreve que sempre olhou para as pautas de música acompanhada pelo pensamento de que gostaria de ver e ouvir os seus desenhos. Por essa razão, realizou uma cassete onde dá as boas-vindas à “respiração e ao ritmo”, com o objetivo não de descrever, mas de dar a sensação de “um espaço em movimento”, na medida em que pretende expressar a entrada e o ser dentro das “zonas vibrantes do desenho” tornando-se esta uma experiência do “espaço físico, manipulado, dividido, cortado, cheio e vazio.”

A fotografia torna-se, assim, um meio que remete para diferentes limites que se propagam: do tempo e do espaço no momento fotografado (assente numa narrativa que se dá pela via das sequências fotográficas e fragmentos); dos elementos da pintura e do desenho que, na própria fotografia, nos remetem para o limite dos meios de representação; e do corpo da artista a partir dos gestos que empreende nos seus trabalhos (como o mimo utiliza o corpo como um género de sistema de signos (metalinguagem) para proferir ou significar os mesmos significados que a linguagem articulada). Quanto aos outros meios utilizados (o filme e a peça de som), notamos que estes desembocam no mesmo raciocínio que complexifica a experiência percetiva e sensorial, inerente ao ato criador.

Releve-se ainda a evolução dos trabalhos da artista na década de 1980, 1990 e 2000, pois estes advêm consistentemente do mesmo raciocínio. Segundo Helena Almeida, os seus trabalhos são “uma espécie de conversa que não acaba, que eu vou tendo comigo mesma. Venho aqui para o atelier: “Ah! não é bem assim que eu queria, devia ter feito isto assim e não fiz, vou fazer amanhã, porque hoje ficou mal”. Não há nenhum acabar, porque a conversa continua sempre.”³⁵⁹ Os seus trabalhos entrecruzam-se, inadvertidamente, com um raciocínio logocêntrico, imanentista que remete para as estruturas que animam o próprio Ser na execução de obras de arte. Ao longo de toda a

³⁵⁸ Delfim Sardo, *A Visão em Apneia: Escritos sobre artistas* (Lisboa: Edição Babel, Athena, 2011) 107-122.

³⁵⁹ Marta Moreira de Almeida, João Ribas, *Helena Almeida a minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra* (Porto: Fundação de Serralves, 2015) 137.

sua obra a artista quer que o espectador se foque nas ações que executa com o seu corpo.³⁶⁰ Tratam-se de ações em que a artista sensibiliza os elementos mínimos da pintura por meio de um raciocínio que não diferencia o correlato corpo-mente. A artista pensa a cor ou a linha mesma, pressupondo a abstração ao mesmo tempo que age concretamente por diligência intelectual. Assim, torna em representação materiais concretos através da própria animação que guia a artista no ato de pintar ou desenhar com o auxílio da figura do seu corpo. Pode-se então reiterar que o seu corpo é a sua obra, pois o seu corpo é utilizado para transmutar tudo o que encontra no mundo exterior em signos. As suas séries fotográficas resultam, portanto, de um processo de sincronia. Tenhamos em mente o seguinte esquema sintético. Obra final – Processo de sincronia: 1) Desenho; 2) Estudos através de performances (a partir de 2004 verificamos que também são realizados com recurso a vídeos que a artista realiza sobre os movimentos que quer ver fixos nas suas fotografias); 3) Fotografia mediada por Artur Rosa; 4) Mancha/fio de crina ou outros elementos aplicados, quando necessário, para a narrativa que a artista escolhe como tema.

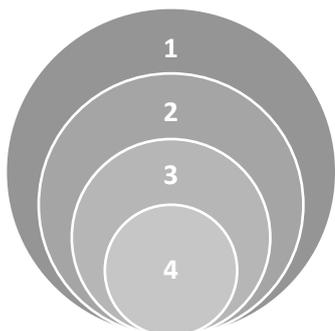


Figura 19 Helena Almeida, *A casa*, 1979.



Figura 20 Helena Almeida, *A casa*, 1981.

³⁶⁰ Entrevista da universidade aberta, *Entre Nós: entrevista a Helena Almeida*, 2004.

Com efeito, na década de oitenta a artista assevera que “O conteúdo do texto que escrevi em [19]78 é tema atual destes trabalhos.”³⁶¹ Se por um lado, algumas obras fotográficas deste período são uma espécie de continuação dos temas anteriores (como *Mão atravessada por uma caixa interior*, 1980) por outro lado, também observamos que alguns trabalhos se destacam, na sua generalidade, pelo aumento da sua escala, pelo uso da mancha, e, sobretudo pelo uso do negro. Pelos motivos anteriormente apresentados, pensamos que a interpretação do negro a partir da expressão “silêncio da linguagem dos surdos” também pode ser aplicada às obras desta década, se tivermos em conta as obras: *Negro Agudo* (1981) *Saída Negra* (1981-1989) ou *Casa* (1981). No caso das fotografias que se apresentam de acordo com uma perspetiva aérea (contendo grandes dimensões), o corpo da artista parece espalhar-se para o espaço em branco sobre o qual está estendido. Note-se que estas fotografias de grandes dimensões estão impressas em tecido (exemplo: *Corte Secreto*, 1981). As roupas que cobrem o corpo da artista são da mesma cor da tinta ou da saída rasgada - o negro. O corpo abstrai-se, através da cor, no próprio espaço. A narrativa contida nas suas obras reporta-nos para uma experiência cada vez mais íntima, pois sugere-nos certos tipos de emoções tratadas de uma forma “racional”, “com distância”, na medida em que a artista avalia se estas imagens podem revelar o conteúdo que pretende transmitir³⁶². Assim, o mundo e a consciência são “ocupados” pelo organismo que se quer entender como psicofísico. Notemos que, na década de oitenta, o rosto da artista paulatinamente desaparece dos seus trabalhos, mas tal é diligentemente justificado pelo facto de Helena Almeida intencionar que o seu corpo se torne um “passageiro sem fisionomia”, expressão que interpretaremos como um estado que “envolve e representa uma multidão na unidade...”³⁶³ Neste contexto, a artista diz querer “dar a sentir, por intermédio do (...) corpo, o percurso e as marcas da saída rasgada de um ser misto, metade coisa, corpo-coisa negra, viajando e confundindo-se com o espaço, sendo ele próprio espaço e assim inutilizando a Forma.” (1981).³⁶⁴ O corpo surge como parte integrante da mancha, quase anulado pelo negro. O que mais importava transmitir era a mensagem de ser “livre na sua saída – entrada, variável, numa harmonia com o espaço divergente.” Estas obras centram-se, portanto, numa “alquimia secreta” cujo

³⁶¹ Fernando Pernes, *Helena Almeida, Dramatis Persona: Variações e Fuga sobre um corpo* (Porto: Fundação de Serralves, 1995) 56.

³⁶² Universidade Aberta, *Entre nós: entrevista a Helena Almeida*, 2004.

³⁶³ G. W. Leibniz, *Monadologia*, Adelino Cardoso (trad.) (Lisboa: Edições Colibri, 2016) 17.

³⁶⁴ Fernando Pernes, *Helena Almeida: Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo* (Porto: Fundação de Serralves, 1995) 56.

resultado surte apenas num vestígio ou “rasto desses dois espaços”³⁶⁵. Estas experiências que Helena Almeida expressa nos seus trabalhos remontam, portanto, às estruturas do Ser (ou, nas palavras de Isabel Carlos, de “autoconhecimento”³⁶⁶) no qual o espetador se consegue projetar, porque este tende a ser o transdutor dos signos aplicados pela artista num género de *linguagem articulada*. Na imagem fotográfica, os dois espaços (o do corpo e o da mancha) tornam-se, portanto, um todo. Deste modo, o negro é uma experiência de “expansão”, em que o interior foge “para as extremidades do corpo”, e que em 1982 se complexifica na representação das “sensações de inconsistência, desamparo e ao mesmo tempo de plenitude.”³⁶⁷ A perspectiva aérea é, portanto, enfática no sentido em que serve para representar um “espaço de levitação/queda”. A perspectiva aérea é, assim, uma característica incontornável dos trabalhos que Helena Almeida expõe na década de oitenta. Todos os trabalhos, são, contudo, imagens do interior “íntimo” da feitura do próprio trabalho, como por exemplo, a obra intitulada de *Frisos* (1987) nos parece tentar transmitir.³⁶⁸ Esta obra, feita especificamente para o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, tem um carácter duplicado que transmite a ideia de estar “presa” a um “ciclo”, que remete para o desaparecimento da noção de “fim e de princípio”. Tal mensagem é coadjuvada com a conclusão de que nestes trabalhos a artista pretende “interpretar” o seu “papel” sobre “os fatos mutáveis”, através de “uma linguagem infantil” de modo a recuperar a “continuidade”, isto é, “até perder a noção” de que as duas imagens “especulares” de facto possuem um “encontro”. As cadeiras, as telas, os corpos surgem conexas a um percurso cíclico. Helena Almeida esclarece que a vivência do negro, na sua generalidade, equivaleu à experiência do interior espalhar-se “para o exterior indeterminado”.³⁶⁹

³⁶⁵ Fernando Pernes.

³⁶⁶ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: Isabel Carlos, *Beyond the limits of the body*.

³⁶⁷ Fernando Pernes, 65.

³⁶⁸ Fernando Pernes, 76.

³⁶⁹ Fernando Pernes, 65.



Figura 21 Helena Almeida, Dias quasi tranquilos, 1990.



Figura 22 Helena Almeida, Bola Verde, 1992.

A década de noventa, por seu turno, segue em muitas instâncias alguns dos temas da década de oitenta (patente, por exemplo, em trabalhos como *Dias quasi tranquilos* (1990), *Bola Verde* (1992) ou *O Perdão* (1993). Os trabalhos referidos, apresentam-se igualmente na perspectiva aérea, sendo o negro um aspeto predominante – um caminho que ainda interpretamos *em direção ao centro*. No caso da obra *O Perdão*, acrescenta-se a cor branca aos trabalhos da artista. Noutras obras, porém, Helena Almeida explora o espaço do atelier, onde tem em conta o plano do chão e o da parede, como as séries *A Onda* (1997) e *Rodapé* (1999) exemplificam.³⁷⁰ Nestes exemplos, o atelier encontra-se, através das suas características, conectado a uma mancha negra de pigmento que é de diversas formas absorvida pelo corpo da artista – quer seja pelas suas mãos ou pés quer pela sua boca (*Desenho*, 1999, e *Dentro de mim*, 1998-1999). Noutros casos (*Sem Título*, 1994-1995), o atelier é percorrido sequencialmente pela artista, mostrando que esta se move de um lado para o outro – afastando-se ou aproximando-se dos seus limites. O atelier é, portanto, um lugar que se define pelo corpo que o ocupa (Delfim Sardo). O corpo apresenta-se, então, como uma marca da gravidade, um peso (Delfim Sardo). Segundo Delfim Sardo, o atelier corresponde a “um espaço fenomenologicamente negativo”, no sentido, em que “um espaço (...) é aquilo que o corpo ocupa e que, portanto, só será percepcionável a partir de um molde do corpo: só aí se torna real.”³⁷¹ Neste âmbito, Helena Almeida diz querer representar “o pré-acontecimento com o seu peso escuro e disforme.”³⁷² Contudo, a relação entre o corpo e o espaço conota-se, através da consciência de que o “eu aparece como uma ficção”³⁷³ numa narrativa de “desaparecimento/aparecimento”. As suas imagens são, então, “projeções que contêm o som do corpo profundo” – um corpo que se movimenta e caracteriza pela sua agilidade no espaço que se encontra à sua disposição. Na perspectiva de Peggy Phelan, estes trabalhos revelam a relação de Helena Almeida para com o espaço físico, ou melhor, a arquitetura, na medida em que Helena Almeida constrói uma relação com o próprio “cenário, no qual a cena tem lugar”. Na interpretação da autora citada: “... ao mesmo tempo que a arquitetura significa um espaço material e específico, também ultrapassa as suas fronteiras, levando-nos muito para além da sua forma física peculiar. A arquitetura

³⁷⁰ Delfim Sardo, *Helena Almeida: Pés no chão, cabeça no céu*, 107-122.

³⁷¹ Delfim Sardo, 116.

³⁷² Fernando Pernes, 84.

³⁷³ Fernando Pernes.

penetra-nos, e nós penetramo-la, na esperança de nela podermos habitar e confiando que ela não nos encerre.”³⁷⁴ Segundo esta relação com a arquitetura, Isabel Carlos argumenta que as obras de Helena Almeida representam “... o espaço [que] nunca é um espaço abstrato que é mensurável, mas antes um espaço habitado, uma forma dada através do corpo.”³⁷⁵

Deste modo, ao longo da década de noventa, Helena Almeida “exprime a sua relação com o mundo” através dos elementos que “são submetidos por (...) numa deformação coerente” no sentido em que as experiências subjetivas e corpóreas da artista significam uma metamorfose, transformação do mundo em pintura.³⁷⁶ Verifica-se ainda, no mesmo período, a introdução da cor vermelha, como os trabalhos como *Dentro de mim* (1998) exemplificam. Em suma, as séries fotográficas de Helena Almeida desta década são, essencialmente, um *isto foi*, na linguagem de Roland Barthes, o que se traduz no *isto foi* feito no seu atelier, caracterizado como o “noema da fotografia”.³⁷⁷ Os dados que a pintora absorve através da experiência artística, tornam-se signos através de um corpo que se inscreve no espaço que os absorve – num círculo infinito com tendência para se expandir, consoante a necessidade de exprimir a correlação noema-noese. Segundo Merleau-Ponty, as obras de Helena Almeida podem adquirir o seguinte valor: “... cada criação, muda, altera, esclarece, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras.”³⁷⁸ Neste sentido, releve-se a exposição *Madrid ARCO*, evento em que Helena Almeida foi representada pela Galeria Valentim de Carvalho (1990). Esta exposição, em específico, sugere um retorno à pintura e às instalações. As telas expostas apresentam um degradé que varia entre o negro e o azul. Para além destes apontamentos, algumas ostentam cabos que tridimensionalmente envolvem a sua superfície para depois a enovelarem. Noutros casos, formas circulares surgem anexadas às telas, bem como uma pequena figura humana esculpida que a artista colocou em cima de uma delas. O círculo é, então, uma ideia que esta mostra reitera, tanto nos quadros, como nas paredes, como no chão.

³⁷⁴ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: Peggy Phelan, *Helena Almeida: O interior de nós* In *Intus, Helena Almeida*, 5ª Bienal de Veneza, Pavilhão Português (Lisboa: Civilização Editora, 2005) 81-86.

³⁷⁵ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: *Isabel Carlos, Bienal de Sydney*, 2004, p. 3.

³⁷⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Signos*, 56.

³⁷⁷ Roland Barthes, *A Câmara Clara*, Arte & Comunicação (Lisboa: Edições 70, 1980) 157-158.

³⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o espírito*, 74.

Será de acrescentar que este período é especialmente importante no que concerne as exposições individuais e coletivas da artista. Segundo Ivo Braz, Helena Almeida começa “a ser alvo de exposições mais interpretativas ou com caráter retrospectivo.” Deste modo, o autor ressalva (à semelhança do raciocínio que temos feito até agora) a mostra *Dramatis Persona. Fugas e variações sobre um corpo* (Porto, Fundação de Serralves, 1995) e *Entrada Azul* (Madrid, Casa América, 1997)³⁷⁹ Se as exposições individuais da década de noventa ocorreram entre as cidades de Lisboa (Galeria Valentim de Carvalho), Porto (Fundação de Serralves, Galeria Proença), Caldas da Rainha (Centro de Arte das Caldas da Rainha), Coimbra (CAPC) (Portugal), Charleroi (Musée de Charleroi, Bélgica), Madrid (Casa de Américas, Espanha) e Paris (Galerie D’Art Saint Vicent, França), as exposições coletivas foram ainda mais diversas no sentido em que radicaram entre as cidades de Almada, Lisboa, Porto e Vila Nova de Famalicão (Portugal), Berlim, Frankfurt, Osnabruck e Remscheid, (Alemanha), La Coruña, Ourense, Santiago de Compostela, Badajoz e Valência (Espanha), Amiens (França), Dublin (Irlanda), Palermo (Itália) e Tóquio (Japão).

³⁷⁹ Cf. Ivo Braz, *Pensar a Pintura, Helena Almeida (1947-1979)*, 10.



Figura 23 Helena Almeida, *Eu estou Aqui*, 2005.

Por fim, nos anos 2000, à semelhança da década de 1990, é-nos dado a conhecer um corpo que contacta através do seu sentir, isto é, pelas emoções. Será também de notar que Helena Almeida volta a representar Portugal na Bienal de Veneza (na exposição *Intus* (palavra latina que significa “de dentro”), *Eu Estou aqui*, comissariada por Isabel Carlos em 2005) e de Sydney (mostra *Razão e Emoção* também comissariada por Isabel Carlos em 2004³⁸⁰). Para além disso, ressalve-se, no mesmo período, a exposição da artista em Nova Iorque, *The Drawing Centers – Drawing Papers (Helena Almeida, Inhabited Drawings)*. Sem descurar as diversas exposições individuais e coletivas que Helena Almeida integrou nesta época, destacamos, no âmbito nacional, a mostra intitulada *Pés no chão, cabeça no céu*, realizada no Centro Cultural de Belém, em 2004, comissariada por Delfim Sardo, e, *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra* (Porto, Fundação de Serralves, 2015), curada por João Ribas.

A década de 2000 destaca-se, primeiramente (e à semelhança da década de noventa), pela projeção do espaço em redor que, na impossibilidade de ser articulado completamente pela câmara (tendo igualmente presente os limites da fotografia), aparece, amiúde, coadjuvado por espelhos (*Dentro de mim*, 2000, *Experiência do Lugar*, 2001).

³⁸⁰ Isabel Carlos, 14th Biennale of Sydney (2004), *On Reason and Emotion*. Acedido pela última vez a 10 de setembro de 2019. <https://www.biennaleofsydney.art/archive/14th-biennale-of-sydney/>

Realce-se também a série *Voar* (2001), em que o corpo assistido por um banco assume uma posição que mimetiza o voo das aves, porém, este banco – no desenrolar da narrativa – não impede o corpo, marcado a azul, de cair.³⁸¹ Veja-se igualmente que, no âmbito da exposição da Bienal de Sydney (2004), Isabel Carlos realça (de acordo com António Damásio) que as obras de Helena Almeida tinham vindo a desenvolver o facto de que “as emoções são cruciais para a inteligência humana – noutras palavras, que temos um cérebro emocional.” No sentido estabelecido pela comissária, as obras de Helena Almeida desafiam, portanto, o modo como o espetador as “vê” e “experiência”. Segundo a mesma autora, “esta exposição junta conceitos sofisticados que demandam do espetador não apenas uma ótica-retinal, mas também os seus sentidos”³⁸² Isabel Carlos realça ainda que os trabalhos expostos em Sydney relacionam a ideia de corpo (e respetivas fronteiras) com os conceitos de “densidade”, “fiscalidade”, “comunicação”, “perceção” e de “arquitetura como anatomia” (“O meu corpo é a minha casa” – Lygia Clark). Por seu turno, na exposição *Intus* (Bienal de Veneza, 2005), Helena Almeida apresenta doze peças inéditas, apesar de também mostrar trabalhos anteriores, como o vídeo “Experiência do Lugar II” (2004) que fora exposto na exposição BESPHOTO e no CCB. Segundo Helena Almeida, estes trabalhos apresentam o desejo de “expressar as (...) limitações com a maior intensidade (...) possível.”³⁸³ No âmbito desta mostra, a artista evidencia a relação do seu trabalho com outras disciplinas, como a arquitetura, o teatro-dança ou a poesia. Ademais, salienta que o tema destas obras enfatiza o facto de estar “... sozinha com o meu corpo posicionado no meu atelier.”³⁸⁴

Já Delfim Sardo considera que o desenvolvimento da ligação entre o corpo e o espaço, por parte da artista, restaura o problema do escultórico, ou melhor, o problema da forma na imagem. Portanto, a densidade, a fiscalidade, a perceção dos limites do corpo enunciadas por Isabel Carlos, são aspetos que podem ainda ser relacionados com a forma do corpo enquanto objeto da experiência no “espaço que ocupa”. Nestas obras, Peggy Phelan interpreta que “Helena Almeida presta homenagem tanto à atração do pai pela quietude e pela exterioridade da escultura como à sua própria fidelidade ao chamamento

³⁸¹ Uma observação semelhante é feita por Nicoleta Sandulescu e Delfim Sardo. Nicoleta Sandulescu, *Múltipla Singularidade: a pintura e o corpo*, (Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2019), 27.

³⁸² Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: Isabel Carlos, *Curatorial draft project*, Bienal de Sydney, 2004.

³⁸³ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: Helena Vasconcelos, *Bienal de Veneza 2005*, *Entrevista para Elle*, 22 de abril de 2005.

³⁸⁴ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: Helena Vasconcelos.

do movimento e da interioridade.”³⁸⁵ Para além destas considerações, voltamos a atentar no reforço que o próprio médium (a fotografia) presta ao trabalho de Helena Almeida, visto que, em diversas instâncias, a artista defende que era importante que a fotografia ocorresse “no mesmo lugar físico de onde foi pensada e projetada”. Para além disso, o facto de a artista ter utilizado o suporte do filme/vídeo para realizar experiências a partir da década de setenta/oitenta, realça a importância do gesto na sua “quietude”, visto que este tipo de exercício serviu para analisar a possibilidade do “gesto (...) enganar muito”³⁸⁶. A fotografia é, assim, “a ponta final do trabalho” na medida em que este meio permite representar “a posição estática”. Segundo Helena Almeida: “Sou eu quem escolhe as imagens, domino mais o meu trabalho com a fotografia. Assim, obrigo o espetador a ver o que eu quero.”³⁸⁷

Esta tentativa de integrar o espaço em redor também intercalou num outro projeto, que, sumariamente, designaremos como a tentativa de integrar cada vez mais o *Outro* no espaço da fotografia. Na série *Seduzir* (2000-2002), por exemplo, existe uma espécie de “esforço” físico (até mesmo de “sofrimento”) que, em muitas instâncias, é representado pelo corpo de forma “irónica” apesar dessa mesma força se exaltar com recurso à cor vermelha. O sofrimento é, então, um peso invisível que o corpo carrega, pelo que surge árduo representá-lo sem recurso ao rosto. Este sentir encontra-se “disperso” pelo corpo e ao mesmo tempo “concentrado”. Os pés ou as mãos serão, nalguns casos, uma sugestão que surge no sentido de dialogar sobre o peso que o corpo sente apenas a um nível interior – mas que o contorce. Segundo a artista, a motivação destas obras equaciona-se com o impacto da morte de sua irmã que, nas suas palavras, “apesar de sofrer, seduzia”³⁸⁸. Dá-nos, assim, a conhecer o exemplo das pessoas “heroicas” que “se mantêm sempre firmes”, apesar das adversidades a que estão sujeitas. Esta série carrega, portanto, dentro de si uma força – a força inscrita no corpo pela pujança do vermelho e, novamente, dos gestos. Esta integração do *Outro* resulta também, noutros casos, na aparição do corpo de Artur Rosa, sendo exemplo as séries intituladas *Dois espaços* (2006) e *O abraço* (2006). Sobre este aspeto, valerá a pena recordar que a mão de Artur Rosa já aparecera na série *Sente-me*, datada de 1979. Contudo, as obras da década de 2000 destacam-se pelo facto de não só

³⁸⁵ Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: Peggy Phelan, *Helena Almeida: O interior de nós In Intus*, 5ª Bienal de Veneza (Lisboa: Civilização Editora), 76.

³⁸⁶ Isabel Carlos, *Entrevista com Helena Almeida In Entrada Azul, Antologia de Helena Almeida* (Madrid: Casa de America, Ministério da Cultura, 1998), 12.

³⁸⁷ Isabel Carlos, *Entrevista com Helena Almeida*.

³⁸⁸ Arquivos RTP, “Helena Almeida” (Programa), Por outro lado IV, RTP2, 2004.

apresentarem partes do corpo de Artur Rosa, como também a sua figura completa. Desta forma, concluímos a presente investigação com uma breve consideração sobre uma das condições mais importantes do trabalho de Helena Almeida: a sua relação com o fotógrafo, o marido, Artur Rosa.



Figura 24 Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte: Artur Rosa, Galeria e+o Friedrich.

Antes de mais, devemos salientar que a sensibilidade do momento fotografado se correlaciona com o fotógrafo na medida em que esta escolha pertence ao universo processual que reverte na obra final – a existência da fotografia. Não esqueçamos, portanto, que Helena não é a fotógrafa e que as suas fotografias não são autorretratos. A fotografia apresenta-se como mero instrumento. Segundo esta linha de ideias, o carácter das fotografias está, portanto, condicionado por escolhas específicas em momentos específicos, dentro de um processo específico. Não se trata apenas de avaliar as planificações esquemáticas em desenhos, filmes ou vídeos (por muito que estes nos ofereçam preciosas informações), mas também de dar relevância ao facto de que todas as escolhas encetadas pela artista estabelecem algo em torno de um simples *clique*. No



Figura 25 Helena Almeida, Dois espaços, 2006.



Figura 26 Helena Almeida, O Abraço, 2006.

mesmo sentido realçamos que a fotografia tem esse momento instantâneo – que, no caso das obras de Helena Almeida, é manipulado por Artur Rosa, independente da sua ulterior planificação. Porém, este clique ocorre indubitavelmente num determinado intervalo de espaço e de tempo que, como Roland Barthes ou Rosalind Krauss aferem, tem como referência o real. E o real do clique numa fotografia reverte para a síntese de todas as decisões que em torno dele se estabelecem. Trata-se, portanto, da síntese de todas as possibilidades que a realidade aparentemente oferta, reduzidas num momento fotograficamente materializado. Deste modo, o facto de Artur Rosa ser o fotógrafo permite-nos perceber porque é que as fotografias de Helena Almeida não são autorretratos, mas sim experiências que concernem abstratamente as estruturas do seu Ser, por via de entidades mínimas de referência relacionadas com o seu corpo. Para tal, Artur Rosa colabora, no sentido em que este é escolhido por Helena Almeida como o seu fotógrafo. Com ele, não está, portanto, intrínseca a retração da artista, no sentido em que esta não se deixa intimidar pelo olhar do marido ou pela existência da câmara. Helena Almeida sente-se “ela própria”, conseguindo performar e dialogar sobre todos os objetivos que delineou para o seu trabalho. Artur Rosa, enquanto fotógrafo, possibilita a continuidade dos temas que a artista representa e que quer congelar no momento fotográfico. Essa relação é, portanto, uma trave-mestra, pois contém um nível de

autenticidade, do “aqui e agora”³⁸⁹ – indubitavelmente um aspeto incontornável das obras de Helena Almeida. Segundo a artista:

“Eu estou perante ele como se fosse eu mesma. (...) É como se não existisse um espetador; é como se eu tivesse (...) a mesma atitude [com] que eu estou perante uma tela. (...) Portanto eu estou frente ao Artur como se estivesse em frente a uma tela. Por isso, temos feito este trabalho juntos, porque se ele fosse um fotógrafo eu estaria muito mais intimidada (...) Porque converso bastante com ele acerca dos trabalhos, mostro-lhe os meus desenhos...”³⁹⁰

Em suma, através das séries fotográficas de Helena Almeida, concluímos aquilo que Hubert Damisch observa acerca da história da pintura, pois “... a arte nunca é, em qualquer circunstância, o produto de um único indivíduo...”³⁹¹ A arte como “efeito”, no âmbito em que estamos a interpretar estes trabalhos, está, portanto, dependente de um “pensamento verbalizado”, narrativo, ainda que o raciocínio inerente surja na senda de um “caminho em direção ao centro” (Merleau-Ponty). Os trabalhos de Helena Almeida têm mormente o intento de ser uma “representação inteiramente organizada para um significado alinhavado para ser compreendido”³⁹². Porém, a fotografia enquanto “substituição da cópia mimética pela realidade em si mesma”³⁹³, intercala em experiências que, nas obras de Helena Almeida, são tão reais como o espaço fotografado – são, então, “espaços cinzentos” da experiência onde a perceção e a imaginação se interconectam, representando as vivências da artista que rodeiam a sua obra. Reiteramos, portanto, a seguinte afirmação da artista: “Quero uma fotografia tosca, expressiva, como registo de uma vivência, de uma ação. A fotografia é um meio que me permite comunicar a minha obra.”

³⁸⁹ Expressão de Walter Benjamin: “O aqui e o agora do original encerra a sua autenticidade”, no sentido em que a autenticidade é algo que “escapa à possibilidade de reprodução técnica”, que, apesar de não ser aplicado diretamente à fotografia em si (pois em princípio uma fotografia pode ser reproduzida não estabelecendo hierarquicamente um original, face a reprodução das matrizes), podemos aplicar às suas condições de possibilidade. Walter Benjamin, *A Modernidade*, (trad.) de João Barreto (Porto Editora, Assírio & Alvim, 2017) 210.

³⁹⁰ Universidade Aberta, *Entre nós: entrevista a Helena Almeida*, 2004.

³⁹¹ Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*, (trans.) Janet Lloyd, (California: Stanford University Press, 2002) 86.

³⁹² Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*, 97.

³⁹³ Rosalind Krauss, *Marcel Duchamp completes his installation Etant Donnés in the Philadelphia Museum of Art In Art since 1900*, 573.

Considerações Finais

A presente dissertação iniciou-se com um estudo sobre a década de 1950, 1960 e 1970. Permitiu-nos compreender que a conjuntura destas três décadas se demarcou pelo autoritarismo de um Estado que exerceu o seu poder pela coerção dos indivíduos que o compuseram – deixando efetivamente de ter apoio coletivo (já fragilizado pela ulterior realização de eleições fraudulentas) a partir da Revolução dos Cravos. O período de formação de Helena Almeida na Escola Superior de Belas Artes correspondeu, então, à década de 1950. Na altura, o modo de ensino era caracterizado pelos alunos desta instituição como desatualizado e tradicional. Dessa consciência coletiva advieram posições críticas e humanistas, pois os discentes mostravam-se preocupados com a reavaliação da modernidade portuguesa e com a letargia face os problemas da arte em Portugal. Esta geração esteve também atenta ao debate abstração/figuração, influenciando as correntes que advieram na década de sessenta através das propostas neorrealistas, surrealistas e abstracionistas. Por muitas razões apontadas na presente investigação, verificámos que muitos agentes culturais atentaram, na passagem da década de 1950 para 1960, no que se passava fora das bordas do território nacional, radicando-se essencialmente nas cidades de Londres, Paris e Munique. Revelaram, então, interesse pelo “novo real em construção” (María Jesús Ávila), pelo novo meio. O advento da Arte Concetual (1968) estabeleceu uma nova relação com as vanguardas históricas, permitindo o surgimento das neovanguardas. A implementação da democracia, a partir de 1974, veio, então, fomentar ideias sobre alternativas, formas de começar de novo, inícios de projetos que tinham estado limitados por força das circunstâncias. Utilizando um termo de José Gil, concluímos nesta transição uma espécie de “desagregação do simbólico” face o domínio do Estado, aferível nos indivíduos que intentaram encontrar outros modos de se fazerem “corresponder”, isto é, de viver a liberdade nos seus próprios termos, escapando aos preceitos que o Estado Novo impunha na realidade social, política, económica e cultural. Todavia, estas expressões encontram-se já em desenvolvimento, mesmo antes da revolução dos anos setenta, na medida em que os artistas da década de sessenta tinham já feito as suas pesquisas e demonstrado interesse pela contestação das disciplinas tradicionais, novas relações entre os artistas e o meio bem como o estatuto do artista e do próprio objeto artístico (María Jesús Ávila). Os trabalhos de Helena Almeida, lidos dentro deste contexto histórico, sugerem a confluência dos aspetos mencionados, podendo ser relacionados com a formação da artista em Paris, na medida em que após a mesma a

artista compreende o espaço pictórico a partir de coordenadas abstratizantes. Independentemente do pendor algo positivista do enquadramento que propomos, devemos retirar dele a referência de que existiam em Portugal condicionamentos que influenciavam o desenvolvimento da arte, aferíveis nas correntes que mais marcaram a década de sessenta, provenientes da década de cinquenta e do novo real em construção no estrangeiro. Assim a exposição de ideias que fazemos não deve ser levada estritamente como um guião, isto é, como um contexto absoluto. Ainda que ligado a este contexto, o exercício de liberdade patente na década de setenta por parte de Helena Almeida, encontra-se concentrado num espaço (o do atelier) e na pintura (onde digladiava com o plano pictórico da tela), não tanto com os condicionamentos políticos, económicos, sociais, embora esses aspetos tenham potencialmente determinado as suas escolhas.

Neste sentido, o segundo capítulo permitiu-nos enfatizar que, mesmo antes do 25 de abril havia outros modos de estabelecer, dentro da produção artística portuguesa, certas atitudes que trespassavam as bordas do território nacional. Essas atitudes encontram-se marcadas pela influência de algumas produções em voga no estrangeiro. Na observação do percurso de Helena Almeida, a confluência mais marcante ficou entendida no Abstracionismo Geométrico. Ela é aferível nas diversas tipologias de obras de Helena Almeida, desde as suas exposições individuais, a reter: pinturas, pinturas-objetos, instalações, desenhos a tinta-da-china com colagens e, por fim, fotografias. Deste modo, achámos útil compreender a pintura a partir dos seus géneros, dentro de um “sistema de signos” que não seriam propriamente representações miméticas do real. Todavia, foi importante correlacionar o “valor dos signos”, com a “gramática” e a “sintaxe” da linguagem da arte (Pierre Francastel), patente nas obras abstratas da artista, visto que Helena Almeida não queria representar coisas e que esta parece encarar analiticamente os elementos da pintura (Delfim Sardo). Portanto, as obras de Helena Almeida caracterizam-se por “organizar” e “descrever” uma perceção – um raciocínio intuitivo que deve ser interpretado de forma “ativa”, pois permite comunicar valores através dos seus quadros-objetos. Na atenção perante a objetualidade da pintura, as obras de Helena Almeida definem-se por “moldar o mundo” à sua própria maneira, mostrando assim a aptidão de gerar “formas e significados simultaneamente” (Pierre Francastel) dentro de coordenadas pictóricas que o espaço da tela proporciona. Assim, cada forma nos seus quadros e desenhos pode ser ligada à existência de determinadas famílias artísticas ao mesmo tempo que ultrapassa essas mesmas genealogias, transmutando ou pondo em causa a ideologia

do regime pictórico de onde são provenientes. Chegámos, portanto, à premissa de que este raciocínio se marca por ser “metamorfose irónica” (Delfim Sardo) dos elementos da pintura. Aspeto corroborado pelo literalismo ou pelas dicotomias dentro-fora, enquadramento-vazio, verso-reverso. Ao voltarmos a nossa atenção para o conceito de semântica (José-Augusto França), concluímos a importância de analisar a ironia que se forma expressivamente através dos elementos concretos das pinturas aplicados por Helena Almeida que concernem a linha, a cor e o plano. Estes, muitas vezes, apresentam qualidades tridimensionais que os transportam continuamente do espaço interior da tela ou do desenho para o espaço exterior do espectador. Portanto, os trabalhos de Helena Almeida têm como referente a suscetibilidade de conotar algo. A tridimensionalidade que alguns elementos das obras apresentam, permite-nos equacionar a importância do espectador que se coloca ante elas, pois este torna-se um “leitor, decifrador” e também uma “referência da obra da arte” (José-Augusto França). Este aspeto associado à arte abstrata e concreta, pode também ser ligado, por exemplo, à Arte Madí, na medida em que este movimento, dentro do abstracionismo geométrico, teve uma especial preocupação com a articulação de “formas geométricas” que saem da “moldura tradicional”, recusando-se a tornar o objeto artístico em algo “representativo”. Assim, a intenção de contactar com o espectador, permite-nos cogitar sobre o valor imanentista e reflexivo das obras de Helena Almeida, por via das novas “condições de percepção ótica”, em que os elementos base da pintura adquirem uma perspetiva metafórica, apesar de remeterem para aquilo que a pintura tem de mais concreto. Um concreto que contrapõe um mundo objetivo com outro não objetivo, sendo a abstração dos elementos da pintura uma assimilação sensorial e cognitiva dos mesmos. A arte concreta ideologicamente enfatiza nos termos de “espaço”, “objeto” e “representação” (Rui Mário Gonçalves) uma função generativa, na medida em que pode produzir declarações através de proposições pictóricas (Hubert Damisch). A partir desta perspetiva, as obras de Helena Almeida assumem um valor reflexivo e regulatório que depende o regime da pintura ou da representação, apesar da perspetiva sobre a mesma ser influenciada pelas convenções do seu tempo. As “coordenadas lógicas” das obras de Helena Almeida, assumem tal como as obras neoconcretistas de Lygia Clark um carácter orgânico patenteado tanto pela abolição do plano como pela sensibilização dos elementos da pintura, de acordo com uma pesquisa “topológica” e “fenomenal”. Da mesma maneira, compreendem uma indagação sobre o próprio suporte (Anna Maria Maiolino, Lucio Fontana). Neste sentido, as obras de Helena Almeida deste período assumem um carácter de “reintegração semântica”. O

nosso foco na integração de “valores simbólicos” nas “coordenadas pictóricas (cores, linhas, formas, texturas e planos), permitiu-nos perceber que a aceitação dessas mesmas coordenadas resulta invariavelmente num sentido que desbota da existência do próprio quadro. Esse sentido, pode então coadunar-se com a extração dos elementos da realidade (tendência que correlacionámos com as obras dos artistas do Nouveau Réalisme) que concerne os materiais utilizados pela artista no espaço do atelier. Estes trabalhos têm um cunho crítico. Todos estes aspetos foram muito úteis para a interpretação das fotografias que datam a partir de 1969, uma vez que a posição da artista, apesar de romper com os trabalhos feitos até então, é concisa.

A terceira parte do trabalho respeitou, segundo a linha de ideias utilizada, a fenomenologia enquanto método interpretativo, informado pela época. Permitiu-nos indagar sobre as obras da década de setenta que se iniciam com *Tela Rosa Para Vestir* (1969) e complexificam-se nas séries *Vê-me, Sente-me e Ouve-me* (1979-80). Na medida em que as séries fotográficas de Helena Almeida não são autorretratos, interpretámos mediante os pressupostos da fenomenologia que estas podem ser lidas como experiências subjetivas concernentes às estruturas do próprio Ser. São, para além disso, uma fronteira entre o desenho, a pintura e a fotografia, veiculando-se ao limite dessas três linguagens. Têm em si o suporte do corpo, na medida em que este se apresenta como um recetáculo, um contentor que absorve os elementos que o rodeiam, aberto para um mundo, sensível em si e para si. Elementos que a artista coloca na fotografia, de modo a dialogar com o espetador. Neste sentido concluímos, através dos escritos de Merleau-Ponty, que a percepção é o que se encontra entre o sujeito e o objeto, sendo a distância entre o sujeito e o objeto o que caracteriza a mesma e, em última instância, a intelectualização desse fenómeno apreendido.

Assim sendo, consideramos que Helena Almeida aborda (na década de setenta) o seu próprio trabalho, o ato mesmo de pintar ou desenhar. O seu corpo torna-se uma presença, um grau zero, “fundação do espaço e do tempo” com a percepção fazendo-se nas coisas que o rodeiam. Faz-se a partir das tintas, tules, manchas ou fios de crina. É na percepção que “separa o ser do objeto” que Merleau-Ponty encontra a necessidade de criação no Ser, pois esta permite que haja experiência (interseção do sentir, pensar e agir). A criação é, segundo o mesmo, uma experiência sobre “o tecido comum de que todos somos feitos” na medida em que “o inventário dessa saída originário cujos documentos trazemos nós.” (Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*). A pesquisa sobre essa saída

originária é, portanto, um caminho em direção ao centro, ao centro da própria perspectiva, remetendo ao interior, a uma unidade pré-reflexiva. Se estas considerações fenomenológicas podem ser aplicadas aos trabalhos da artista da década de setenta, notamos que também podem ser aplicadas aos trabalhos que advieram nas décadas seguintes. Estes também apresentam uma necessidade de agir sobre o sentir e o pensar, que, na década de oitenta se dão a conhecer através de “marcas da saída rasgada de um ser misto, metade coisa, corpo-coisa negra” que se confunde com “o espaço” pois ele é o “espaço” que inutiliza a “Forma”. Neste sentido, surgem como exemplo as obras *Negro Agudo* (1981), *Saída Negra* (1981-1989) ou *A Casa* (1981). Já na década de noventa, o corpo apresenta-se muitas vezes associado ao espaço do atelier, como um espaço que é definido pelo corpo que o integra. Os dados que a pintora absorve através da experiência do atelier, tornam-se signos através do corpo que se entalha no espaço. As séries *A Onda* (1997) ou *Rodapé* (1999) exemplificam esta consideração. Por fim, nos anos 2000, surge um corpo que contacta através do seu sentir, isto é, pelas emoções, bem como pela tentativa de integrar o espaço do atelier em redor, com recurso a espelhos (*Dentro de mim*, 2000, *Experiência do Lugar*, 2001). Contudo, notamos que esta época caracteriza-se, essencialmente, pela integração do Outro no espaço da fotografia, como a série *Seduzir* (2000-2002), *O abraço* (2006) e *Dois Espaços* (2006) representam.

Se, por um lado, a via fenomenológica nos permitiu interpretar as coisas que “libertam” da artista para a frente de si própria, numa lógica de aparição, a semiótica, por outro, permitiu-nos indagar sobre a significação dos signos, da figura, dos elementos que se encontram na imagem. Esta indagação relacionou-se, portanto, com o facto de as obras de Helena Almeida surgirem como um processo de sincronia: 1) do desenho; 2) do estudo a partir da performance (filmes ou vídeos); 3) da fotografia mediada por Artur Rosa; e, 4) da mancha/fio de crina ou qualquer outro elemento aplicado. Estes elementos ligam-se, assim, à figura do corpo enquanto “sistema de correspondência entre os signos e as coisas” que a artista torna significantes não só através das fotografias, mas também num processo em que a artista (tal como um mimo) “desarticula” o seu corpo para o tornar também “material para significar”. Em qualquer trabalho de Helena Almeida observamos um género de valor simbólico, através da incorporação, plasticidade e capacidade da mesma emitir e receber signos, como um mimo que segue fotograficamente uma *linguagem dos surdos* e que depende do espetador para efetuar a transmissão dos signos que produz. Helena Almeida reporta, de forma concisa, em praticamente todas as suas

obras, para a própria origem de significar das coisas que se encontram no espaço do seu atelier: as tintas, as telas e todos os outros materiais que se encontram à mão da pintora (José Gil).

As fotografias de Helena Almeida representam, em suma, um meio que remete para diferentes limites, assente numa narrativa que se dá por via das sequências fotográficas. Falam-nos sobre o limite dos meios da representação, do corpo e dos gestos. Ademais, contrapõem-se ao Acionismo Vienense na medida em que o corpo utilizado pela artista não pretende ser um veículo anárquico que liberta os seus estímulos. À semelhança do Acionismo Vienense, Helena Almeida também indaga sobre as barreiras espaciais e a imagem bidimensional. Contudo, os trabalhos da artista não são sobre estímulos, apesar de demonstrarem a concentração necessária para a execução dos mesmos. A artista, à semelhança dos acionistas vienenses também questiona a “união entre sujeito e objeto”, no entanto, as suas obras não pretendem ser propriamente marcas de artista. Portanto, os trabalhos de Helena Almeida não possuem qualquer aceção radical sobre a realidade política ou social. Abordam, contudo, uma pesquisa sobre os diferentes meios (desenho, pintura, fotografia), baseada na experiência corporificada da realidade artística – na sinergia dos elementos básicos da arte (como a tinta e a linha) que revertem para a ideia de corpo enquanto recetáculo.

Bibliografia:

Anos 60, anos de ruptura, uma perspetiva da arte portuguesa nos anos sessenta, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.

Ávila, María Jesús, *1960-1980: anos de normalização artística nas coleções do Museu do Chiado*, Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2003.

Baptista, Maria do Céu (coord.) et. al., *Helena Almeida, Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo*, Porto, Fundação de Serralves, 1995.

Barreiro, Maria, Faustino, Carlos e Sales, Fátima, *Explorar os limites*, 1ª edição, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 2013.

Barthes, Roland, *A Câmara Clara*, Arte e Comunicação, Lisboa, Edições 70, 1980.

Benjamin, Walter, *A Modernidade*, tradução de João Barreto, Porto Editora, Assírio & Alvim, 2017.

Berger, John, *Understanding a Photograph*, London, Penguin Group, 2013.

Chicó, Sílvia, *Anos 70 Antes e Após o 25 de abril In Panorama, Arte Portuguesa no século XX*, 1ª edição, Porto, Fundação de Serralves, 1999.

Braz, Ivo André Barreiros, *Pensar a Pintura: Helena Almeida (1947-1979)*, Lisboa, Edições Colibri, 2007.

Buchloh, Benjamin H.D., *Neo-Avantgarde and Culture Industry, Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, London, The MIT Press, 2000.

Damisch, Hubert, *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*, translated by Janet Lloyd, California, Stanford University Press, Stanford, 2002.

Damisch, Hubert, *The Origin of Perspective*, translated by John Goodman, London, The MIT Press, 1994.

De Almeida, Bernardo Pinto, *Pintura Portuguesa no século XX*, Porto, Lello Leitores, 1996.

De Almeida, Marta, Ramos, Maria (coord.), Ribas, João, *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*, Porto, Fundação de Serralves, 2015.

Dias, Fernando Rosa, *A Arte Portuguesa e os ciclos da migração artística para Paris*. Repositório da Universidade de Lisboa.
<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/9192>

Elliot, T.S., *Burnt Norton I In Poemas Escolhidos*, trad. João Almeida Flor, Gualter Cunha e Rui Knopfli, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2016.

Entrada Azul, Antologia de Helena Almeida, Madrid, Casa de America, Ministério da Cultura, 1998.

Foster, Hal., et. al., *Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Third Edition, London, Thames & Hudson, 2016.

Focillon, Henri, *A Vida das Formas, seguido de o elogio da mão*, tradução de Ruy Oliveira, Lisboa, Edições 70, 2020.

França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, 2ª edição, Lisboa, Bertrand Editora, 1974.

França, José-Augusto, *A arte e a sociedade portuguesa no século XX (1910-1980)*, 2ª edição, Lisboa, Horizonte, 1980.

França, José-Augusto, *História da Arte Ocidental, 1750-2000*, 2ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, 2006.

Gallagher, Shaun, Zahavi, Dan, *The Phenomenological Mind, An introduction to philosophy of mind and cognitive science*, London and New York, Routledge, 2008.

Gamwell, Lynn, *Exploring the Invisible, Art, Science and the Spiritual*, Revised and Expanded Edition, Princeton University Press, 2020.

Gil, José, *Metamorfoses do Corpo*, tradução de Maria Cristina Meneses, 2ª ed., Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997.

Gonçalves, Rui Mário *A arte portuguesa do século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998

Gonçalves, Rui Mário, *100 Pintores Portugueses do século XX*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

Gulbenkian, Fundação Calouste (org.), *II Exposição de Artes Plásticas*, Lisboa, dezembro, 1961.

G. W. Leibniz, *Monadologia*, tradução de Adelino Cardoso, Lisboa, Edições Colibri, 2016.

Harrison, Charles, Paul Hood (ed.), *Art in Theory, 1900-1990, an Anthology of changing ideas*, London, Blackwell, 1992.

Hobsbawn, Eric, *A era dos extremos, Breve História do século XX, 1914-1991*, tradução de Manuela Madureira e Catarina Madureira, Lisboa, Editorial Presença, 1996.

Jay, Martin, *Downcast eyes, The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, 1994.

Lapa, Pedro, *Joaquim Rodrigo: a continua reinvenção da pintura*, Lisboa, Documenta, 2016.

Malevich, Kasimir, *The Non-Objective World*, translated by Howard Dearstyne, Chicago: Trent University Library, 1959.

Mattoso, José (dir.), Rosas, Fernando, *História de Portugal, Sétimo Volume, O Estado Novo (1926-1974)*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

Merleau-Ponty, O Maurice, *Olho e o Espírito*, tradução de Luís Manuel Bernardo, Lisboa: Nova Vega, 2018.

Merleau-Ponty, Maurice, *O Visível e o Invisível*, tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira, 2ª edição, Brasil, Editora Perspetiva, 1984.

Merleau-Ponty, *Signos*, tradução de Maria Emantina Galvão Gomes Pereira, 1ª edição, São Paulo, Martins Fontes, 1991.

Ogborn, Miles, *Modernity and modernization* In P. Cloke, Ph. Crang e M. Goodwin, *Introducing Human Geographies*, London, Arnold, 2005.

Osho, *Consciência: A Chave para Viver em Equilíbrio*, trad. Marisa Costa, 10ª edição, Lisboa, Bertrand Editora, 2014.

Pernes, Fernando (comissário/curador), Baptista, Maria do Céu (coord.), *Helena Almeida, Dramatis Persona: Variações e fuga sobre um corpo*, Porto: Fundação de Serralves, 1995.

Pernes, Fernando (coord.), *Panorama, Arte Portuguesa no século XX*, 1ª edição, Porto: Fundação de Serralves, Campo das Letras, 1999.

Ramos, Maria (coord) et. al., *Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*, Porto: Fundação de Serralves, 2015.

Read, Herbert, *A Concise History of Modern Painting*, New York, Praeger Publishers, 1968.

Rosas, Fernando, *História de Portugal, O Estado Novo (1926-1974)*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

Sandulescu, Nicoleta, *Múltipla Singularidade: a pintura e o corpo*, Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2019.

Sardo, Delfim, *A Visão em Apneia: Escritos sobre Artistas*, Lisboa, Edição Babel, Athena, 2011.

Sombra, José de Carvalho, *A subjetividade corpórea: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty*, São Paulo, Editora UNESP, 2006.

Sontag, Susan, *Ensaio sobre Fotografia*, tradução de José Afonso Furtado, Quetzal Editores, Lisboa, fevereiro, 2020.

Sousa, Ernesto, *Ser moderno ... em Portugal*, 2ª edição, organizado por Isabel Alves e José Miranda Justo, Lisboa: Edições Saguão, 2021.

Tatay, Helena, *Anna Maria Maiolino*, London: Koenig Books, 2011.

Tavares, Cristina Azevedo *As Artes Plásticas em Portugal*, In Silvia Ferrari, *Guia de História da Arte Contemporânea, pintura, escultura, arquitetura, os grandes movimentos*, Lisboa, Editorial Presença, 2001.

Publicações periódicas:

Alves, António Lopes, Bértholo, René, Fonseca, Sebastião, *Ver: Fascículos de artes plásticas*, n.º1, 2ª série, Lisboa, 1955.

Alves, António Lopes, Bértholo, René, Fonseca, Sebastião, *Ver: Fascículos de artes plásticas*, n.º2, 2ª série, (Fev./Mar.), Lisboa, 1956.

Coelho, Maria Luísa, *Retrato de Família, A Figura do Pai na obra de Helena Almeida* In *Diacrítica, revista do centro de estudos humanísticos*, Vol. 34, n.º 2, 2020, 92–106. <https://doi.org/10.21814/diacritica.566> .

Conty, Ariane, *They have eyes that might not see: Walter Benjamin's Aura and the optical unconsciousness*, *Literature and Theology*, December 2013, Vol. 27, No. 4, *Cultures of Transition: Presence, Absence, Memory* (December, 2013). <https://www.jstor.org/stable/23926992>

Bal, Mieke, Bryson, Norman, *Semiotics and Art History* in *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2 (Jun. 1991), College Art Association <https://www.jstor.org/stable/3045790>

Berghaus, Gunter, *Happenings in Europe in the 60's: Trends, Events and Leading Figures*, *TDR*, Vol. 37, No. 4 (Winter, 1993), The MIT Press, <https://www.jstor.org/stable/1146300>

Bois, Yve-Alain et. al., *A Conversation with Hubert Damisch*, *October*, Vol. 85, The MIT Press (Summer, 1998), <https://www.jstor.org/stable/779179>

Burke, Peter, *Problems of the Sociology of Pierre Francastel*, *European Journal of Sociology*, *Archives Européennes de Sociologie*, Vol. 12, No.1, 1971, *Permanent non-Revolution*, Cambridge University Press, <https://www.jstor.org/stable/23998570>

D’Arcos, José Pedro Paço (dir.), *Revista Mensal de Artes e Leilões*, n.º 37, Fevereiro, 1996.

Dosse, François *Structuralism In The Edinburgh Companion to Twentieth-Centuries Philosophies*, Constantin V. Boundas (ed.), Edinburgh University Press. <http://www.jstor.com/stable/10.3366/j.ctt1g09xfc.35>

Edie, James M., *The Meaning and Development of Merleau-Ponty’s Concept of Structure, Research in Phenomenology*, Vol. 10 (1980), Northwestern University, <http://www.jstor.com/stable/24654307>

Francastel, Pierre, *Technics and Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 3, (Mar., 1953), <https://www.jstor.org/stable/426758>

Leal, Joana Cunha, *Entrevista com Hubert Damisch*, Revista do IHA, N.3 (2007), Edições Colibri/Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL. Acedido no dia 4 de maio de 2021. <http://hdl.handle.net/10362/12466>

Mansoor, Jaleh, *Fontana’s Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto, Postwar Italian Art*, October, Vol. 124, The MIT Press, Spring, 2008, <https://www.jstor.org/stable/40368504>

Pernes, Fernando, *Dada, Morte e Ressurreição da Arte*, In Colóquio, Artes, Revista de Artes Visuais, Música e Bailado, Fundação Calouste Gulbenkian, n.º7, 2ª série, 14º Ano, (Abril, 1972)

Schmatz, Ferdinand, *Viennese Actionism and the Vienna Group: The Austrian Avant-Garde after 1945*, translated by Jamie Owen Daniel, In *Discourse*, Vol. 14, No. 2, *Performance Issue(s): Happening, Body, Spectacle, Virtual Reality* (Spring 1992), Wayne State University Press, <https://www.jstor.org/stable/41389218>

Sites consultados:

Arquivos RTP, Helena Almeida (Programa), Por outro lado IV, RTP2, 2004. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/helena-almeida/>

Carlos, Isabel, 14th Biennale of Sydney (2004). *On Reason and Emotion*. Acedido 8 de agosto de 2021. <https://www.biennaleofsydney.art/archive/14th-biennale-of-sydney/>

Centro Mário Dionísio, “Um grande comício sem palavras; a partir da II Exposição de Artes Plásticas de 1947” (30 de setembro de 2017 a 16 de abril de 2018), https://www.centromariodionisio.org/Imagens_historial/expgap.pdf

Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian, Helena Almeida. Acedido a 16 de maio de 2021. https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/desenho-habitado-150400/; https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/corte-secreto-150724/

Coleção da Fundação de Serralves, Helena Almeida. Acedido a 16 de maio de 2021. Coleção Fundação de Serralves - <https://www.serralves.pt/a-colecao-serralves/>

Coleção do Museu Berardo, Centro Cultural de Belém, Helena Almeida. Acedido a 16 de maio de 2021. <https://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/15> ; <https://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas/9>

Coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Helena Almeida. Acedido a 16 de maio de 2021. <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/82/artists>

Coleção do Museu Reina Sofia, Helena Almeida, *Desenho Habitado*, 1975. Acedido a 16 de maio de 2021. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/desenho-habitado-dibujo-habitado-1>

DGARTES, Bienal de Veneza, Helena Almeida, *Eu Estou Aqui*, 2005. Acedido em 10 de maio de 2021. <https://www.dgartes.gov.pt/bienalvенеza2005/>

Dicionário Porto Editora, Infopédia, s.v. “gramática” <https://infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/gram%C3%A1tica>

Dicionário online da Porto Editora, Infopédia, s.v. “perceção”. Acedido em 10 de maio de 2021. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/perce%C3%A7%C3%A3o>

Dicionário online da Porto Editora, Infopédia, s.v. “psicofísica”. Acedido em 10 de maio de 2021. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/psicof%C3%ADsica?intlink=true>

Dicionário Porto Editora, Infopédia, s.v. “semântica” [https://www.infopedia.pt/\\$semantica](https://www.infopedia.pt/$semantica)

Dicionário Porto Editora, Infopédia, s.v. “semântica” <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sem%C3%A2ntica>

Dicionário online da Porto Editora, Infopédia, s.v. “sensações”: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sensa%C3%A7%C3%A3o>

Dicionário online da Porto Editora, Infopédia, s.v. “significante”:
[https://www.infopedia.pt/\\$significante](https://www.infopedia.pt/$significante)

Dicionário Porto Editora, Infopédia, s.v. “sintaxe”
<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sintaxe>

Ernesto de Sousa, *Projetos, Alternativa Zero*. Acedido em 10 de agosto de 2021.
<http://ernestodesousa.com/projectos/alternativa-zero>

ISCTE-IUL. Ciberdúvidas da Língua Portuguesa. “*Langue e Parole, segundo Saussure*”
<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/langue-e-parole-segundo-saussure/>

Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, *Meu amigo, obras e documentos da coleção Ernesto de Sousa*. Acedido em 10 de agosto de 2021.
https://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/1956_18.082021

MoMA, *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988* Acedido no dia 23 de junho de 2021, <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2410>

Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado intitulada, *Meu Amigo, Obras e documentos da coleção Ernesto de Sousa* (18 de maio – 26 de setembro de 2021) http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/1956_18.082021 .

Parlamento, Assembleia da República,
<https://www.parlamento.pt/VisitaParlamento/Paginas/BiogLeopoldodeAlmeida.aspx>

The Museum of Geometric and MADI Art, *What is Madi art?*. Acedido em 7 de julho, 2021. <https://www.geometricmadimuseum.org/madi-facts/>

Universidade Aberta, *Entre Nós: entrevista a Helena Almeida, 2004*. Acedido em 14 de janeiro de 2021. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/7478>

Helena Almeida, Espólio Helena Almeida, FCG – Biblioteca de Arte:

- 1 – Críticas 1967/1977;
- Caixa – EHA47;
- Caixa MaxMara – EHA42.