

III.3 O GROTESCO

Homeostéticos; Paula Rego

A Homeostética criada pelo grupo constituído por Manuel João Vieira, Pedro Proença, Pedro Portugal, Ivo e, mais tarde, Fernando Brito pode ser considerada uma figura marco do grotesco carnavalesco no panorama artístico português. A homeostética não é propriamente um grupo, quando muito, é um “grupo de esconjurados”¹. Preferimos considerá-la, como Pedro Proença um “movimento”², ou, melhor, “um espaço de liberdade partilhada”, como o definiu Fernando Brito³.

O termo homeostética foi inventado por Pedro Proença em 1982 a partir das leituras de Edgar Morin e do conceito de “homeostasia” definido por este em *O Método*, livro que tinha sido, então, traduzido em português. A principal característica retida neste processo é a identificação da metamorfose como a condição para a sobrevivência de qualquer organismo dentro de um determinado sistema. É graças à permanente metamorfose do fluxo de energia que o organismo mantém a sua constância interior, independentemente do exterior. O ser do organismo não é, assim, identificado com a constância obtida por este processo, mas com o próprio movimento interior de incorporação do caos que a possibilita. Extrapolando para o domínio artístico, Homeostética significa, literalmente, “repor o equilíbrio na estética” e surgiu como um “lugar” ou “topos” a unir este grupo de artistas quando os seus membros frequentavam o 2.º ano (com excepção de Xana que se encontrava no 4º ano) da, então assim chamada, E.S.B.A.L. Na perspectiva da Homeostética, o próprio caos é um elemento catalisador das faculdades de resistência dos sistemas, biológicos ou sociais, na medida em que estimula o instinto de sobrevivência que, para o assimilarem, são obrigados a renovar-se. Como nota Pedro Proença, a Homeostética “segue as teorias sobre a complexidade originadas na cibernética e na biologia que declaram que um organismo, no seio das desordens, tem sempre um impulso no sentido de se reequilibrar e de absorver criativamente essas desordens”⁴. Originalmente, o termo foi criado a fim de dar corpo ao projecto da revista *Neo-canibal* que não chegou a ser editada mas que foi, mais tarde, substituída por outras (*Os filhos de Átila*, *Homeostética*, *Esparta* e *O escarro ilustrado*). Os membros do grupo espalharam, então, cartazes na antiga E.S.B.A.L., onde se podiam ler os slogans como “A Homeostética é o órgão genital do Movimento Neo-canibal, ou por uma

¹ M. C. Brito, *Homeostética – Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*, Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2000, Anexos, p. 27

² M. C. Brito, *op. cit.*, Anexos, p. 9.

³ M. C. Brito, *op. cit.*, Anexos, p. 18.

⁴ P. Proença e A. Melo, *Pedro Proença*, Lisboa, Assírio Alvim, p. 11.

estética não-eclética mas sim sincrética” tendo-se o termo tornado sinónimo da actividade de permanente “guerrilha irónica” deste movimento.

Fiéis aos princípios estéticos vanguardistas definidos por Ernesto de Sousa – cuja dedicatória é, aliás, o único texto incluído no catálogo da sua mais divulgada exposição, *Continentes*, em 1986 na S.N.B.A. –, unem-se, então, como nota João Pinharanda, “não tanto segundo uma proposta de coerência formal, mas de coerência interventiva construída a partir de um discurso de evidente carácter derrisório, jogando com os valores da arte e do mercado de produção estética e literária”⁵.

Para além dos princípios, já abordados, defendidos por Ernesto Sousa, de recusa de fetichização do objecto de arte a favor do processo artístico e de negação do processo de legitimação da mesma, o grupo homeostético acrescenta o da acção colectiva, acentuando a tónica da paródia e da apropriação assim como a ideia da arte como festa a que está associada o corpo, já defendida por Ernesto de Sousa nos últimos 3 capítulos da sua definição positiva da vanguarda: “VIII Primado do prazer: que forçosamente conduz ao desejo de uma sociedade socialista. IX A utopia ao serviço do presente. (Aqui têm lugar provisoriamente as mitologias individuais, como presença do outro). X. Reinvenção de um novo ritual. Ritual para a festa. (A nova festa, que vem preencher o vazio deixado pela festa arcaica, é em definitivo a sociedade socialista)”⁶.

Pela sua natureza dinâmica e espontânea, típica dos fenómenos grotescos, a Homeostética não poderia cristalizar-se num sistema sem cair em contradição e o grupo teve uma curta existência, entre 1982 e 1988, a partir do qual os seus membros se dispersaram para desenvolverem, cada um, o seu trabalho pessoal. Entre 1982 e 1986, data da sua última exposição, *Continentes*, realizaram 5 exposições: *Onze Anos Depois*, 1982; *Homeostética*, em Maio de 1983; *Educação Espartana*, C.A.P.C., Coimbra; *Continentes*, 1986, podendo acrescentar-se *Homeostética*, Fundação Serralves, 2004 (retrospectiva). Na sua primeira exposição tornaram-se patentes, desde logo, as suas principais características: “um certo ar cómico desinibido, veraneante, tetraneto inevitável dos velhos dadaísmos, onde o hedonismo sobressaía permanentemente. Uma espécie de antítese do fado e do saudosismo. Uma atitude pela positiva, “anti-reactiva”⁷.

Numa entrevista, dezoito anos depois do início do grupo, Proença considera que o elemento dominante do grupo, que unia a diferença de estilos, era um espírito carnavalesco, ligado à livre e despreconceituada apropriação do passado e à paródia

⁵ AA. VV., *Imagens para os anos 90*, p. 23

⁶ E. Sousa, *Perspectiva: alternativa zero*. Porto: Fundação Serralves, 1997, p. 23.

⁷ P. Proença e A. Melo, *Pedro Proença*, p. 54.

que denominaram de “Transmenipeia”: “A menipeia é a tradição paródica, há um autor muito importante que é o Bakhtine, russo, que escreve sobre a intertextualidade e contra o texto fechado, [...] ligado a uma cultura popular um bocado obscena, digamos fálica [...] essa cultura tenta de certa forma recuperar mas também tem uma atitude aberta perante os textos... e “Transmenipeico” é digamos uma versão hiper da menipeia, dum espírito carnavalesco. Por isso é que eu acho que não vale a pena falar nem de ironia, nem de humor: Dentro da homeostética pode-se falar mais de uma dominante mais carnavalesca, mais do que irónica ou humorística”⁸.

A Transmenipeia é, assim, algo como o prazer no trans-vestimento, usando livremente outras formas como disfarces artísticos assumidos e utilizando o espírito hedonista como uma força catalisadora de dissipação da fronteira entre os indivíduos, as classes, os estilos, o “bom” e o “mau” gosto. Este gosto pelo gosto – “geralmente os trabalhos são feitos por mero prazer. Eu sou um hedonista. Eu acho que na homeostética somos todos hedonistas”⁹ –, e no gosto pelo transvestir, pela paródia, liga-se, para além da “Transmenipeia”, a outro conceito que foi importante para a actividade da Homeostética e que é, em si, a desconstrução prática da hermenêutica: “A “Parahermenêutica” [...]. A hermenêutica é o que estuda o sentido original dos textos. Nós não estávamos nada preocupados com o sentido original mas usávamos as ferramentas que a hermenêutica utilizava. No fundo é uma crítica à ideia de que a hermenêutica consegue alcançar um sentido original [...] a ideia não é fazer um “pastiche”, o “pastiche” é imitação. Partindo dos métodos da hermenêutica, isto é quase uma situação obsessiva, nós queremos chegar a situações que possam ser mais criativas”¹⁰.

Podemos considerar que o tipo de grotesco aqui assumido é um estado de espírito que radicaliza as práticas cónicas praticando a forma de subversão paródica que caracterizava as festas populares na Idade Média e no início do Renascimento e a que Bakhtine denominou de grotesco, procurando “responder ao absurdo do contexto com um absurdo ainda mais absurdo, forçado e assumido”¹¹ (F. Brito). O princípio material e corporal é investido de uma força positiva, da qual o social, o corporal e o cómico estão indissociáveis, tendo o poder de vitalizar, de certo modo, a sociedade. A desordem torna-se fonte de regeneração e criatividade. Deste modo, como nos rituais iniciáticos em que, através de ritos, é simbolizada uma morte de modo a dar lugar ao renascimento, também nestas festas carnavalescas se matava simbolicamente o rei

⁸ M. C. Brito, *Homeostética – Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*, Anexos, pp. 15-16.

⁹ M. C. Brito, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰ M. C. Brito, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ M. C. Brito, *op. cit.*, p. 18.

elegendo novos bispos, vingando os pobres e, como nota Eco, resgatando, deste modo, o feio.

Contudo, esta revolta é aqui assumida como um acto artístico de cariz, de certo modo, utópico, pois visa – ao contrário das festas carnavalescas que constituíam periódicas suspensões de uma lei oficial da qual não se vislumbrava a possibilidade de mudança –, ainda que virtualmente, a instalação definitiva de uma maior pujança nacional, i. e., de uma mudança – dada a esclerosidade do panorama cultural português da época¹², a que ironicamente denominavam “5.º Império”, “Terra prometida” ou “Nirvana”: “no fundo era assumir a vertente do Estado Novo, “o Portugal dos pequeninos” em grande, em gigante, o desejo de um certo colossalismo em que a mitologia do 5.º Império apareceria mais cómica, mais abastardada, elevada até às últimas consequências”¹³. É o desejo de criar um espaço sem fronteiras através da união que funda a energia mobilizadora da Homeostética: “nós no fundo queríamos ter uma mitologia, “Cidade Nova” que no fundo não é uma cidade nova, estava cheia de contradições. Não é um projecto fechado mas era uma ideia de ter um corpus. Quase algo que mais tarde fosse um continente. Interdisciplinar, com um fundamento e espírito comunitário.”¹⁴ Daí ser, talvez, mais correcto falar de movimento do que de grupo e não fazer tanto sentido analisar as obras de cada um em si, mas as práticas dos seus membros, o que os mobiliza e o que pode transmitir o “espírito” da Homeostética. É um movimento que nasce do desequilíbrio da estética, derivado da sua excessiva sectarização, e que tende para a reinstauração da percepção do paraíso o qual tem de ser sempre reinventado.

Esta vontade de mostrar aos outros a actualidade do paraíso através da criação de nexos surgiu, também, em oposição ao grupo que se formou por volta da mesma altura formado por Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, João Pedro Croft, Ana Léon Rosa Carvalho e Rui Sanches e que realizou a exposição *Arquipélagos*, em 1985 na S.N.B.A, o qual se caracteriza por uma atitude de isolamento artístico e de individualismo expresso, aliás, pelo título. A exposição *Continentes*, cujo título nasceu de um dito espirituoso de Manuel João Vieira em Madrid, surgiu com uma clara intenção paródica desta atitude de deliberada distância e, de uma forma geral, dos discursos megalómanos e das teorias de legitimação artísticas numa atitude de clara auto-irrisão. A exposição decorreu num ambiente apoteótico, com um concerto ao vivo dos Ena Pá 2000 (cujo vocalista é Manuel João Vieira) que atraiu um mar de gente por

¹² Como notou Proença numa entrevista, a situação da arte era “Péssima! O mercado estava moribundo [...] Nem sequer havia o centro de Arte Moderna da Gulbenkian. Espaços alternativos, nem pensar”. In: P. Proença e A. Melo, *Pedro Proença*, p. 55.

¹³ M. C. Brito, *Homeostética – Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*, Anexos, p. 14.

¹⁴ M. C. Brito, *op. cit.*, p. 9.

entre a qual os artistas deambulavam com roupa especialmente encomendada a estilistas para a ocasião. Afixadas nas paredes estavam as cinco pinturas de continentes realizadas pelos artistas numa escala gigantesca de 10 x 25 m (fig. 74). Espalhadas através da sala, onde também se podia encontrar uma enorme secretária encomendada a Filipe Alarcão, encontravam-se as esculturas de Xana. Segundo a teoria homeostética, a continentalidade corporizada nesta exposição significa a “antropofagia” em oposição à “autofagia”, a fermentação da mistura de diversas influências em oposição às tendências monológicas da teoria da arte - tanto as que se fecham no formalismo como no subjectivismo -, o diálogo da arte com outros campos de saber e da vida em oposição a uma prática artística de cariz exclusivamente conceptual e, em geral, a todas as práticas ligadas ao vício do estilo.

Neste contexto, antropofagia é a incorporação material do outro, a consumação artística de um acto de fusão. Proença alude também, numa entrevista, ao Manifesto Canibal de Francis Picabia¹⁵. É neste sentido que o manifesto *A Arte DESTINA-SE Aos Caçadores de CARNE HUMANA* – é um estado frenético de cativação se refere ao canibalismo. “Esse estado frenético de cativação” conduz necessariamente a “uma situação de paradoxo, que é uma constante da homeostética” criando uma “pós-paradoxologia”¹⁶. Deste modo, procura-se unir o aparentemente irreconciliável, incorporando-o nas práticas artísticas e baralhando as concepções separatistas baseadas na historicidade dos estilos e das categorias através de uma pluralidade simultânea de conteúdos e linguagens.

A paradoxologia é, segundo Proença, um elo que liga a homeostética a Ernesto de Sousa. No texto que este último escreveu para a exposição *Atitudes Litorais*, o primeiro dos dez pontos do decálogo intitula-se Interdisciplinaridade e paradoxologia¹⁷. Segundo Miranda Justo, que apresenta este texto, “[...] a paradoxologia é uma lógica metafórica direccionada antes de mais para a instabilização de uma visão separatista do mundo”¹⁸. Aceitando não existir uma verdade única, é no logos do paradoxo que se pode encontrar o momento fundador do pensar defendendo, assim, o curto-circuito de todas as vertentes do saber num ensaio de compreensão interdisciplinar.

Em oposição a uma compreensão analítica do mundo que engloba, subjacentemente, uma ideia de apropriação através da penetração das coisas pela razão, a Homeostética propõe uma visão hedonista que desfruta do mundo sem procurar possui-lo. A apropriação ou canibalismo, a que se refere a Homeostética, é,

¹⁵ M. C. Brito, *Homeostética – Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*, Anexos, p. 11.

¹⁶ M. C. Brito, *op. cit.*, pp. 11-3.

¹⁷ E. Sousa, *Do Ser Moderno... em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 299.

¹⁸ M. C. Brito, *op. cit.*, p. 94.

sobretudo, uma ideia de partilha recíproca, de fusão, não de racionalização das coisas que implica uma manipulação das mesmas. Daí, fazer mais sentido falar de “Transindisciplinaridade” do que de uma transdisciplinabilidade. Segundo Proença, “Transindisciplinabilidade [é] interação de várias disciplinas ou de sistemas indisciplinados. A transdisciplinaridade não pretende comprometer-se com nenhuma “compreensão do mundo” seja em que estado for, mas apenas desfrutar poeticamente as complexidades simultâneas que as indisciplinas permitem”¹⁹.

A “paradoxologia” abdica, deste modo, à partida, do termo final do paradoxo, o qual anula os dois termos, a doxa e a contradoxa, absorvendo-os um no outro: “O próprio paradoxo é vítima de si próprio. Às opiniões – a doxa – opõe-se uma contradoxa (uma opinião e o contrário), a paradoxal resolveria, uniria as duas opiniões, e nós não queríamos que essas opiniões ficassem anuladas, acho que são importantes como momento de acção. Também, portanto, é importante que a doxa não fique absorvida no paradoxo”²⁰ (Pedro Proença). Deste modo, nas práticas homeostéticas o “espírito neo-neo-dada assumidamente fora de moda e conscientemente periférico” coexiste com uma vasta produção teórica de “meio-fóclóricos, manifestos revolucionários falsificados” e uma não menos vasta produção prática de “infindáveis *performances* de má-música-pop” (proporcionada pela banda dos Ena Pá 2000) de “concertos cageianos para máquinas de lavar e castanholas”, filmes super 8, “revistas irónicas feias”²¹ como os *Filhos de Átila* e *Asas de Ícaro* e de pinturas de uma escala gigantesca. O seu comportamento, mais do que as obras em si, leva a cabo uma teatralização carnavalesca das incongruências existentes na vida de modo a fazer realçar o seu lado cómico e grotesco. Tudo é parodiado, os grandes ares emproados da elite cultural, a provinciana fobia portuguesa do provincianismo, ridicularizando a própria ideia da megalomania. Neste contexto, a exposição retrospectiva de Serralves, 2004, pode ser considerada mais uma exposição homeostética. Continuando dentro do mesmo espírito, a sua abertura incluía um verdadeiro tanque de guerra com soldados do tempo da revolução, estando, dispostos no jardim, megafones de onde se ouviam estridentes anúncios, enquanto, também, se podia encontrar uma vaca inteira que era grelhada no interior, etc.

Face ao absurdo de uma pretensão a uma certeza decorrente da multiplicação de sentidos, o humor torna-se numa estratégia da deriva: “simulacro de oralidades bárbaras, ou de gracejos gaguejados por múmias, trácios e mongóis, estas imagens frenéticas galopam como orações descentradas, segmentos de traduções da *Iliada*,

¹⁹ P. Proença, <http://www.budonga.blogspot.com> (13. 06. 09)

²⁰ M. C. Brito, *Homeostética – Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*, Anexos, p. 13.

²¹ P. Proença, *op. cit.*, “espírito neo-neo-dada assumidamente fora de moda e conscientemente periférico”.

Livros de Horas ou de lírios poéticos de taístas bêbados. Parafrazeiam por outro lado teorias inconceitualizáveis localizadas em mimetismos de mimetismos, mimetismos toscos que se desfazem no exagero dos tiques, na abundância das inscrições, num humor de Calígula...Paródia de pedaços. Cada narrativa ao invocar a sua disseminação adquire um riso que se alastra para lá das ruínas”²².

Bakhtine designa essa multiplicação dos sentidos por polifonia, i. e., a pluralidade de vozes surgindo de diferentes fontes e recorrendo a matérias e linguagens não consideradas tradicionalmente da mesma disciplina. Partindo do princípio da efemeridade da verdade e, conseqüentemente, da impossibilidade de se estabelecer um conhecimento independente do contexto, Bakhtine ajusta pragmaticamente o conhecimento às necessidades do receptor dentro da problemática comunicação/recepção. A esta “interacção dialógica”, acrescenta-se o potencial libertador do grotesco, como a cultura folclórica, o humor popular, etc., que caracterizavam as festas de carnaval da Idade Média e do Renascimento. O grotesco é a desmesura, o que vem de baixo, das entranhas do corpo, e que tem o poder de nivelar todas as hierarquias, arrastando tudo consigo, enchendo os espaços entre as fronteiras e devolvendo tudo ao caos primordial.

O cómico popular, o qual, como salienta, tinha uma tradição milenar que remontava à Antiguidade e aos saturnais romanos – foi separado, no Renascimento, das suas raízes que estavam profundamente enraizadas no espírito carnavalesco universalizante. Na sua origem, i. e., antes da sua infiltração nas formas de cultura erudita, o grotesco era o antípoda do classicismo e incompatível com este. Enquanto o classicismo tem tendência para criar uma hierarquia de valores vertical neoplatónica, de cima para baixo, o espírito grotesco tende a expandir-se na horizontal abrangendo cada vez maior diversidade de elementos. A tendência do classicismo é a de depurar as coisas dos seus elementos efémeros e relativos até que apenas restem as suas qualidades intemporais, no limite, apenas o seu conceito abstracto; o grotesco caminha para a utopia da igualdade para a “Budonga” arrastando todo o existente consigo. “Budonga” foi um termo que surgiu como um dito espirituoso entre os membros do grupo, tornando-se, depois, numa espécie de “Rosebud” da Homeostética. Para Proença, foi o ponto de partida para um romance. Fernando Brito planeava fazer um filme a partir desse romance, mas diferente: “Para mim budonga era uma cidade. O filme era sobre essa cidade, para onde se dirigia o personagem Luís Mendonça (inventado por Manuel Vieira), mas que não chegaria a vê-la. Ele morria à porta da cidade. A cidade era a mais antiga conhecida, e a civilização

²² M. C. Brito, *Homeostética – Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*, pp. 105-6.

budongiana onde se tinha inventado a arquitectura, tal como hoje a conhecemos. Uma civilização mais antiga do que a civilização mesopotâmica²³. Para a homeostética, o carnaval é uma forma de dissolução das tendências monológicas da sociedade e de inversão das normas estabelecidas e dos truísmos legitimadores da burguesia através da alegre festividade de toda a ordem e estrutura sendo uma estratégia da utopia.

Contudo, essa utopia é sempre acompanhada pela irrisão de modo a não se distanciar do presente tornando-se numa moeda de “chantagem transcendental” que hipoteque o presente. Deste modo, a homeostética, retroactivamente procurava criar uma espécie de “anti-mística” que contivesse os potenciais anímicos das místicas sem o seu poder “enfeitizador”²⁴. A ideia é aproveitar tudo o que tivesse o potencial de despertar o entusiasmo. Todos os membros do grupo se apropriavam livremente das ideias e formas uns dos outros, assim como de outros artistas. Deste modo, a nível da pintura, por exemplo, Pedro Proença e Xana tinham uma influência assumida de Ângelo de Sousa, Manuel Vieira de Dacosta e Fernando Brito da estética do Estado Novo. A produção teórica de manifestos era realizada mais para consumo interno, servindo de estímulo para a produção artística e vice-versa. Do mesmo modo, a produção da banda desenhada e de filmes despoletava ideias que serviam de alimento para a música e a pintura, que também era influenciada pela música.

Sendo a “Budonga”, o “lugar originante, apenas pensável enquanto simulacro, o palimpsesto torna-se uma forma de repensar a origem do carnaval: “[...] o carnaval situa-se agora entre o rito e a retórica. Os centros, as matrizes, os lugares originantes passam a ser entendidos como simulacros. Modelizáveis, é certo. Para os repensarmos tivemos de recorrer ao Palimpsesto”²⁵. Neste contexto, o mimetismo ganha relevo enquanto forma de aprendizagem das características mais salientes e caricaturais que podem funcionar como signos no trabalho da simulação²⁶. Linda

²³M. C. Brito, *Homeostética – Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*, pp. 19-20.

²⁴ M. C. Brito, *op. cit.*, “Nós queríamos criar uma anti-mística, ou seja, uma mística que não tivesse os inconvenientes das místicas. E para isso tinha que ter uma credibilidade ilimitada, ou seja, tinha que satisfazer aquilo para que as místicas servem, que é fomentar energia anímica, sem o perigo que as místicas têm, que é o de serem demasiado credíveis, daí o componente disparatado, que é um componente que não permitia que as coisas passassem de um determinado patamar de credibilidade” (Fernando Brito), p. 20.

²⁵M. C. Brito, *op. cit.*, p. 108.

²⁶ M. C. Brito, *op. cit.*, “Durante séculos a arte foi a moeda de troca entre humanos e divinos [...] Com o nascimento do humanismo a mediação entre os homens, o domínio das ideias passa a ser um traço da troca [...] Uma ideia deve constituir capitalização, o saber deve ser entendido como acumulação, um valor central [...] Outro conceito lhe sucedeu, o desse topos se isolar [...] O resultado foi um empobrecimento do “entre”, uma não actuação para fora do seu domínio, em suma, uma “autofagia”. Hoje a arte deve libertar-se desse estado de onanismo e voltar a constitui uma mediação entre saberes, pragmáticas, deuses, mas também, ao diálogo com o seu próprio topos, só que se o diálogo só é possível na copulação com o Outro, isto é, assumindo o transacto, a acção para lá do seu topos, isto é, um alargamento do topos a toda a sua outridade, a arte, como tal, deve constituir a troca por excelência do devir,

Hutcheson, na Teoria da Paródia, considera a paródia uma forma de imitação que se caracteriza pela inversão. Ao contrário do *pastiche* que opera por semelhança, a paródia, tem para com o seu modelo uma atitude de distância crítica operando através da diferenciação. L. Hutcheson salienta tanto o carácter transgressivo da paródia como o seu papel de elo entre o passado e o presente. Ambas as funções se devem ao apelo da paródia à participação activa do receptor que, para interpretar o conteúdo, tem que descodificar a mensagem recriando o segundo sentido. A paródia implica, assim, uma atitude crítica que repousa no conhecimento inter-textual do receptor e no reconhecimento deste das desviações ao seu modelo. Daí ter uma natureza dupla, resultando, por um lado, do impulso conservador e, por outro, da transgressão²⁷.

Sendo uma forma refinada de expressão – mesmo quando se esconde por detrás de uma aparente ingenuidade, a paródia é, tendencialmente, elitista. A atitude mundana de miscigenação da Homeostética não se coaduna com a altivez da paródia propriamente dita que tem exclusivamente por modelo a cultura²⁸. Daí que consideramos mais adequado, relativamente à actividade homeostética, falar de paródia satírica pois a ingenuidade por ela celebrada, apesar de ser deliberada, afasta-se do distanciamento da paródia estando mais ligada ao humor que tudo escancara à superfície do que à ironia que é a principal estratégia da paródia. No Dicionário de Arte, sátira vem definida como “Termo aplicado a representações intencionalmente hiperbólicas na arte que são destinadas a denunciar e ridicularizar os vícios, as loucuras, a estupidez e os males da espécie humana. Através do humor, da paródia e da ironia, os artistas satíricos almejam criticar ou atacar estas fobias humanas”²⁹. A sátira é, assim, um termo que se aplica, de um modo mais abrangente, a todos os domínios que, ao contrário da paródia, não tem como alvo o particular, mas o geral, geralmente os costumes da sociedade, ou as estruturas em que assenta o

substituindo a moeda [...] Só na plurimimesis é possível o progresso mimético, e o progresso mimético consiste sobretudo num salto de apreciação”, (Teoria homeostética).p. 108.

²⁷ Como L. Hutcheson notou “ o status ideológico da paródia é subtil: as naturezas textual e pragmática da paródia implicam, ao mesmo tempo, autoridade e transgressão e ambas devem ser tomadas em consideração. Para nos servirmos das categorias da lógica filosófica, a linguagem dos textos paródicos subverte a tradicional distinção menção/utilização, isto é, refere-se a si mesma, quer àquilo que designa ou parodia, [...] pressupõe tanto uma lei como a sua transgressão, ou simultaneamente repetição e diferença, e que aí reside a chave para o seu potencial duplo: ela pode ser simultaneamente conservadora e transformadora, “mistificadora”, in, Linda Hutcheson, *Uma teoria da paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989, pp. 89-129.

²⁸ Como a mesma autora notou, “a sátira é [...] uma das maneiras de conduzir o “mundo” à arte, e a sátira paródica e a paródia satírica permitem igualmente à paródia ser “mundana”, ainda que de uma maneira muito óbvia”, in, Linda Hutcheson, *op. cit.*, p. 132.

²⁹ J. Turner, *The Dictionary of Art*, New York, “Term applied to intentionally hiperbolic representations in art that are designed to denounce and ridicule the voluminous vices, follies, stupidities, and evils of the human species. Using humour, parody and irony, satirical artists aim to criticize or attack these human foibles”, p. 868.

poder, utilizando, para realizar esta crítica, não tanto a inversão, como a ironia, mas a hipérbole. Do mesmo modo que a caricatura aumenta as diferenças individuais, ampliando grotescamente os detalhes que deixam de estar sujeitos à harmonia do todo, a Homeostética amplia o histrionismo do sujeito, a sacralização da arte, a fútil verbosidade dos discursos legitimadores e o provincianismo, utilizando uma forma de humor que bebe na fonte da cultura popular e folclórica. Deste modo, para a Homeostética, a paródia satírica torna-se numa forma de carnavalizar o estado actual das coisas, ligando, através de uma “economia da mimesis”, os vários domínios da mimesis entre si³⁰.

Sendo a Homeostética não um grupo mas um movimento, podemos considerar que a sua existência se prolonga, de diferentes formas, para além da actividade do grupo propriamente dita, imbuindo o espírito dos seus membros. Pensamos que de todos os seus membros, Manuel João Vieira é aquele que encarna melhor, para além da existência do grupo, o grotesco-carnavalesco. Em primeiro lugar, pela sua polivalência e permanente instabilidade, nunca se fixando, mesmo depois de seguir um caminho pessoal, em nenhuma prática artística. Sendo músico, compositor e vocalista dos Ena Pá 2000 (fig. 75), dos Irmãos Catita e dos Corações de Atum (fig. 76), pintor, *performer*, e, esporadicamente, actor, protagonizando, enquanto tal, por exemplo, recentemente, a série televisiva Um Mundo Catita (fig. 77), “uma viagem ao imaginário de Manuel João Vieira em que os sonhos se misturam com a cinzenta realidade e onde seguimos o protagonismo numa sucessão de aventuras e aventuras”³¹. Em segundo lugar, pela sua permanente auto-irrisão, que o impede de se deixar levar demasiado a sério, a si ou à sua actividade artística, nunca se fixando em nenhuma das personagens fictícias que adopta, ora vestindo as roupas de Manuel João Vieira – o pintor, o vocalista dos Ena Pá 2000 ou dos Irmãos Catitas –, ora de Lello Marmelo ou de Lello Minsk, tendo, como o próprio confessa, cada um o seu próprio guarda-roupa³².

E, em terceiro lugar, por ter sempre como fonte o humor afastando-se das formas mais eruditas de humor numa atitude de constante esquiva ao discurso sério legitimador do poder e, de uma forma geral, de todas as fórmulas que possam servir como etiquetas para a inserção em qualquer sistema ou sub-sistema. Neste sentido se

³⁰ M. C. Brito, *Homeostética – Anos 80 nas Artes Plásticas em Portugal*, “o que pretendo opor à autonomia da mimesis é a economia da mimesis [...]. A arte não pode constituir um mero desperdício poético, mas ingressar como *Técné*, no aparecimento do espaço do entre as diversas mimesis, isto é, o território das produções. O que entendo por economia é a apropriação de uma plurimimesis para uma produtividade inerente a cada topologia, sendo o lugar plurimimético o entrelogos, isto é, o próprio Logos”, p. 109.

³¹ M. J. Vieira, Entrevista, *Correio da Manhã* (07. 11. 2008).

³² M. J. Vieira, *op. cit.*

pode ler o seu constante desdizer e mal-dizer através do recurso à obscenidade e ao brejeirismo. Característico desta atitude é o excerto de uma entrevista dada recentemente³³:

“Eu não faço sátira social, as minhas letras são completamente estúpidas, poucas e infantis e não têm qualquer tipo de sátira. Não têm qualquer profundidade. E se fosse uma sátira não seria nunca do povo português, seria do povo da República Democrática do Congo [...] Mas apesar disso eu gosto muito de Portugal, desde que me reformei da indústria dos queijos que vivo cá. Fazíamos queijo com leite humano, mas desde que a maior parte das mulheres foram trabalhar para ramos mais produtivos, ficámos sem pessoal e eu reformei-me [...]

No entanto, em palco, para além de interpretar canções, interpreta também personagens...

[M.J.V.] Acho que é um estado de espírito. Como na religião, quando se está a rezar. Quando rezamos também nos transfiguramos e passamos a ser uma ovelha do Senhor. Serão as pessoas que estão a rezar na igreja personagens diferentes daquilo que são na vida real? Não será a personalidade humana tão multifacetada que todos temos em nós vários personagens diferentes? Sou tão actor e tão músico como qualquer outro português.

Todos os portugueses são músicos também?

[M.J.V.] Sim, o português tem muita musicalidade. Na Batalha de Alcácer-Quibir foram recolhidas pelos mouros mais de 12.500 violas e guitarras do acampamento português. Todas feitas em eucalipto.

Então há um verdadeiro Manuel João Vieira, ou todos são personagens?

[M.J.V.] O meu verdadeiro eu é um ponto de interrogação. É o sopro divino que faz com que os Kamikazes se despenhem nos porta-aviões americanos [...]

Em relação a “um Mundo Catita” vai ser um ponto de encontro entre as pessoas sensíveis e que estão preocupadas com o aquecimento global e que ao mesmo tempo querem conhecer novos parceiros sexuais e que se interessam pelas energias alternativas e pelo sexo em grupo³⁴

Juntamente com Pedro Portugal, Fernando Brito e João Paulo Feliciano e antes de cada um ter seguido um caminho individual, fundou os Ases na Paleta que realizou em 1989 uma exposição/*performance* Anti-Arte de matriz assumidamente dada-formal, na Galeria Quadrum, ironizando a ideia do pós-modernismo através de uma atitude neo-dadaísta. Nesta salientavam-se várias características que vão ser uma constante no seu percurso como o apelo à participação, a *performance* provocatória, o trocadilho verbal e a sátira dos costumes. A partir daí tem continuado a sua actividade como artista plástico - realizando várias exposições, como, por exemplo, *Orgasmo Carlos. O Mundo Maravilhoso de O. G.* -, como performer - realizando, entre outros, *Salazauo, A.R.C.O., e Portugal is for lovers, 1999* -, e como

³³ M. J. Vieira, Entrevista, *Correio da Manhã* (07. 11. 2008).

³⁴ M. J. Vieira, Entrevista, *op. cit.*

músico e compositor animando, ao longo de anos, regularmente as noites brancas de Lisboa num clima de festa e irrisão. Paralelamente, também organizou o Maxime, local nocturno lisboeta de um ambiente nostálgicamente decadente, onde têm lugar concertos de um leque muito variado (fig. 78), que serviu, aliás, de cenário para várias cenas de Um Mundo Catita, confundindo as fronteiras entre a ficção e a vida.

Salientando, desta vez, a volatilidade da fronteira entre política e ficção foi candidato à Presidência da República em 2001 e 2006 (fig. 79). Não tendo conseguido recolher as assinaturas necessárias, prepara-se agora para continuar a “SAGA VIEIRA”, em 2011 (fig. 80), o candidato que afirma “ter nascido duas vezes”, uma em Lisboa e outra em Cabinda, “doutorado em Cretinologia na Faculdade do Pico, nos Açores” e que promete “a cada português um Ferrari e um barco à vela” e garante a “felicidade completa e o prazer absoluto”³⁵. Toda esta paródia à campanha eleitoral, às falsas promessas dos políticos, aos discursos que disfarçam sob a capa de uma verbosidade a sua demagogia, é acompanhada de vídeos on-line em que o candidato, por detrás dos bastidores, combina com o seu pseudo-rival (Pedro Cavalheiro) os discursos das entrevistas, dá entrevistas à rádio e à televisão, tudo entremeado com os concertos da Anti-banda rock Ena Pá 2000.

Do caminho perseguido individualmente pelos membros do grupo, consideramos que Manuel João Vieira e Pedro Proença foram aqueles que permaneceram mais fiéis ao espírito comunitário e à ideia de festa caros à Homeostética. Mas, enquanto que em Manuel João Vieira o grotesco assume sobretudo a sua dimensão teatral, em Pedro Proença evolui para uma gramática visual directamente inspirada no grotesco enquanto género de pintura ornamental, o qual, como vimos, foi, por sua vez, inspirado pela arte decorativa dos monumentos da época imperial romana, pelos mitos e ritos da Antiguidade e pela tradição popular do carnaval da Idade Média. De facto, após a descoberta das pinturas ornamentais da Domus Áurea, em 1480, a que se deu o nome de *groteschi*, deu-se uma fusão entre o gosto pelo paradoxo e pela pulverização do centro pelas margens, cultivado pelos artistas da Antiguidade, e o gosto pelo obscuro e pelo escárnio, típico da inversão carnavalesca da Idade Média e da sua visão do “mundo ao avesso”.

Esta fusão está patente nas ilustrações, realizadas por Richard Breton, de *Les songes drôlatiques* de Pantagruel de F. Rabelais, o qual, segundo Eco, mostra de forma evidente, a viragem que se dá no ambiente renascentista marcada pela infiltração da cultura popular nas classes mais eruditas: “aqui não só a antiga cultura popular, nas suas formas mais ousadas, é revisitada e plagiada com extraordinária

³⁵ M. J. Vieira, www.candidatovieira (10.03.09), 2006.

originalidade, mas o obsceno rabelaisiano já não parece (ou não só) como característica plebeia, tornando-se sobretudo linguagem e comportamento de uma corte real. E não só. A ostentação da ordinarice (com resultados cómicos insuperáveis) já não é praticada no gueto da festa carnavalesca mal tolerada; transfere-se para a literatura culta, exhibe-se oficialmente, torna-se sátira do mundo dos doutos e dos costumes eclesiásticos, assume uma função filosófica. Já não visa uma revolta parentética anárquica popular, mas torna-se uma revolução cultural propriamente dita.”³⁶

Se compararmos, por exemplo, *El expressionismo abstracto sobre transfondo histórico, I e II*, 1988, (fig. 81), ou *Histórias de faca e alguidar*, (fig. 82), ambas de Pedro Proença, com as ilustrações de Pantagruel, (fig. 83), denotamos as mesmas características típicas das imagens grotescas. Ambos salientam as extremidades do corpo, como o pénis, o nariz e a língua, assim como os orifícios por onde entra e sai tudo o que pode ser considerado como um prolongamento do corpo.

Do mesmo modo, também nos desenhos e pinturas de Pedro Proença, realizados a partir da década de 80, as zonas de transição entre as formas humanas e os elementos vegetalistas e zoomórficos vão adquirindo maior relevo como é patente nas grandes instalações-*performances* de desenhos realizadas entre 1989 e 1994. Na instalação *Perspectivas químicas*, (fig. 84), por exemplo, os desenhos a preto e branco de Proença vão ocupando as margens dos espelhos, uns em frente dos outros, onde as formas humanas bizarras se vão metamorfoseando em volutas ou formas geométricas com texturas de animais ou elementos vegetais, adornando o vazio do centro onde apenas as margens se reflectem. Esta ausência de centro exprime visualmente o facto de “ o único mistério que existe ser o de não existir mistério nenhum” (Fernando Pessoa), ou, como nota Pedro Proença citando Abelardo: “nil videt per speculum, nil in aenigmate, isto é, nada há a ver por espelhos, nada de enigmas”³⁷.

As representações figurativas de Proença criam constantes diálogos polifónicos que apenas afloram as vias de possíveis caminhos no labirinto em torno desse nada: “ Eis o que diz [Lautréamont]: nada é incompreensível! [...] Górgias diz que se o nada (não-Ser) é, então o Ser não pode ser. Heidegger, pelo contrário, diz que a experiência do Nada é concreta, por exemplo, através da angústia, e que é nela, precisamente, que o tal Ser se revela. Pelo meio Leibniz definiu o princípio da razão: Não há nada sem razão. Não só o terrível nihil est, como o complicado *sine ratione*”³⁸.

³⁶ H. Eco, *História do feio*, p. 142.

³⁷ P. Proença e A. Melo, *Pedro Proença*, p. 8.

³⁸ P. Proença e A. Melo, *op. cit.*, p. 8.

Tudo pode ser, assim, pretexto para, pela negativa, aflorar esse nada: “gracejar para disfarçar o apetite pelos assuntos obscuros, de preferência, e só para me armar em bom, daqueles que mais ninguém sabe. Por exemplo, citar um fragmentado poema sumério, inspirar-me num memorialista obscuro (como o Carlo Gozzi), interessar-me por um sofista menosprezado (como o Antifonte)³⁹”.

Neste contexto, o grotesco e a obscenidade são plagiados por Pedro Proença de modo a criar mais uma camada de sentidos num jogo de palimpsestos em “caixinha”, como as bonecas russas, que não visa a convergência num sentido único mas semear o diálogo em torno de alguns temas recorrentes, “o amor, o êxtase, as mitologias, o ascetismo, o ornamento, o grotesco, as naturezas mortas, os cínicos. Eis alguns temas recorrentes no meu trabalho visual e de escrita [...] são temas vagos [...] Não são receitas ou xaropes. Por isso os desenhos, as instalações, as pinturas, são possibilidades de debates inconclusivos. Não há enigmas a sério com esfinges pré-rafaelitas ou mesmo egípcias.”⁴⁰

Dado que a personalidade individual perde importância na visão holística do grotesco, os traços que exprimem uma profundidade psicológica, como o olhar ou o gesto reveladores de uma interioridade, são ausentes dos desenhos e das pinturas de Proença. As suas figuras não têm espessura psicológica, são órgãos de um todo em constante transformação. As formas são desfiguradas apenas até ao limiar do irreconhecível, tornando-se presas fugitivas do entendimento. Desta forma, o processo de separação do *continuum* da experiência em partículas conhecíveis é questionado através da desfocagem da definição visual, expressa pela diluição entre a figura e o fundo. Contudo, as figuras grotescas de Pedro Proença não deixam de participar numa certa “lógica do ilógico”, de uma espécie de coerência do absurdo que lhes concede uma outra verosimilidade num universo regido pela ambivalência. Philippe Morel, no seu livro *Les Grottesques*, defendeu que os grotescos, referindo apenas o seu período histórico, entre o séc. XV e XVII, têm a sua própria “coerência no ilógico”⁴¹, demonstrando, através de um estudo iconológico e semântico, como os grotescos, longe de serem apenas o fruto de uma divagação isolada da fantasia de alguns artistas, são um fenómeno que faz parte de uma estrutura mais vasta, a saber, a estrutura do pensamento renascentista⁴². Neste ensaio, Morel decompõe a complexidade dos grotescos analisando os seus diferentes substratos culturais, i. e.,

³⁹ P. Proença e A. Melo, *Pedro Proença*, p. 7.

⁴⁰ P. Proença e A. Melo, *op. cit.*, pp. 6-7.

⁴¹ P. Morel, *Les Grottesques*, “cohérence dans l’illogique”, p. 7.

⁴² P. Morel, *op. cit.*, «[...] on peut d’emblée avancer l’hypothèse d’un lien structural entre les grottesques et le pensée de la Renaissance, à charge por nous d’en démontrer les diverses modalités et occurrences», p. 22.

desde a relação dos grotescos aos hieróglifos com a literatura burlesca e com o colecionismo eclético, à «(...) logique épistémique des combinaisons monstrueuses, [e ao] montage rhétorique (paradoxal) des figures,»⁴³. Segundo este autor, é quando as influências do modelo antigo se fazem menos sentir, que o grotesco atinge a sua maturidade e que florescerem as suas formas mais frutuosas.

No mesmo sentido, também, quanto mais os “grotescos” de Pedro Proença se afastam do seu modelo renascentista, mais ganham em originalidade, unindo diferentes elementos entre si: o arcaísmo do neolítico, a sofisticação barroca, o hieratismo egípcio, o sensualismo greco-romano e a depuração modernista, fundindo-os numa linguagem pós-moderna eclética através do gosto maneirista pela transgressão. Esta forma múltipla de referências corresponde também à própria concepção que Pedro Proença tem da criação, não como um processo linear que tem uma causa numa “inspiração”, mas como uma constelação ou um “rizoma”: “concebo a criatividade mais como uma rede de programas múltiplos do que uma estúpida criação ex-nihilista ou qualquer manifestação do inconsciente com os seus fetiches e atestados psicanalíticos”⁴⁴. Esse gosto pela combinação complexa dos elementos simples surgiu-lhe, como o próprio relata, desde a sua infância num “acto de consciência que foi fundamental. Havia na parede uma reprodução de uma gravura que representaria [...] a visita de um médico. Apercebi-me que a imagem era apenas composta de linhas e que não havia nada de extraordinário nisso. Mas o que era fascinante era a possibilidade de que a combinação dessas linhas pudesse originar uma imagem tão complexa [...] Daí a minha propensão para criar sistemas combinatórios, embora destituídos do rigor desejável. Lull, Leibniz, Spinoza, Queneau, Sol Lewitt, etc., foram ou teóricos ou praticantes dessa arte.”⁴⁵

Paralelamente às grandes instalações de desenhos, Proença realiza um núcleo de pinturas caracterizadas pelos fundos monocromáticos lisos sobre os quais se destacam os desenhos inspirados formalmente nos grotescos e, tematicamente, em temas gregos e filosóficos como são exemplo, *Florida*, 1988 (fig. 85), *Ver-se grego*, 1987 (fig. 86), e *Peplum (a Fenomenologia do Espírito em technicolor)*, (fig. 87). Nestes, o trocadilho espirituoso torna-se parte integrante da obra. Assim, “ver-se grego”, expressão que vulgarmente significa “estar num impasse difícil”, parodia o obscurantismo do excesso de teoria ao mesmo tempo que justapõe diversos planos – o fio labiríntico gráfico, os desenhos de figuras semi-foláceas semi-humanas e os sólidos tridimensionais –, incompatíveis entre si. Em *Florida*, Proença apresenta,

⁴³ P. Morel, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁴ P. Proença e A. Melo, *Pedro Proença*, (entrevista com Filipa Oliveira), p. 2.

⁴⁵ P. Proença e A. Melo, *op. cit.*, p. 1.

ironicamente, uma versão a cores da concretização do Espírito que, contudo, apenas se realiza no porco, no galho e no mocho que se destacam do fundo azul onde as figuras estão desenhadas. De novo surge aqui, à direita, a mesma figura de um gordo barrigudo, desta vez, com as orelhas prolongadas à semelhança de um burro.

Como já tínhamos notado, a representação de figuras com uma barriga proeminente é, desde a Antiguidade, uma característica do sistema de imagens da cultura popular - que Bakhtine denominou de grotesco -, remontando ao motivo do bêbedo Sileno. A estátua do velho bêbedo do Museu de Munique, em Munique assim como uma estatueta de bronze proveniente da descoberta do navio de Mahdia, têm um papel proeminente na caricatura do Helenismo. Como Max Klunke escreveu num catálogo de uma exposição dedicada à caricatura e à Antiguidade, constituem as provas de que o cómico, no seu sentido lato, está, desde os tempos arcaicos, ligado ao mundo dionisíaco, assim como ao mundo marginal: “também aqui somos lembrados que a categoria estética do cómico está ligada à esfera dionisíaca e à representação do anormal e do socialmente baixo desde tempos arcaicos. No Helenismo, quando se trata de temas do mundo dionisíaco, a arte realiza verdadeiras obras primas neste campo, caricaturas aguçadas com uma mistura de linguagem gestual anti-clássica e de verismo sem cosméticos”⁴⁶. As anomalias físicas e psíquicas eram, já no Helenismo, um tema frequente na arte. Enquanto a arte dominante representava os heróis que deveriam orientar os comportamentos dos cidadãos, os géneros, chamados “géneros menores”, representavam o marginal, o original, os acontecimentos acidentais da vida quotidiana, tudo o que saía da norma, assim como o etnicamente diferente, o estrangeiro e a doença. Deste modo, eram representados homens esqueléticos, corcundas, doentes com feridas visíveis e deformações. Podemos interpretar esta pintura como uma alusão ao facto de que também o mundo dionisíaco é uma manifestação do Espírito, que a teoria de uma teodisseia do Espírito que iria terminar no puro Espírito, sem o intermediário da matéria, também pode ser contraposta por uma versão a cores, sendo na própria concretização da diversidade que se encontra o Espírito e que, para além disso, não há mais nada, nem a ideia.

A rebelião contra as regras pré-estabelecidas, contra as divisões estanques decalcadas na dicotomia espírito/matéria tem sido a principal fonte de vitalidade do grotesco, quer seja na Antiguidade, no Renascimento, ou no mundo pós-moderno. Daí

⁴⁶ G. Rösch, *Karikaturen in der Antiken*, Bonn, Landesmuseum, 1986, “Auch hier wird man sich daran erinnern, daß das ästhetische Kategorie des Lächerlichen seit der Archaik mit der dionysischen Späre verbunden ist, ebenso wie die Darstellung des Anormalen und sozial Niedrigen. Im Hellenismus führt die Kunst, greift sie Themen aus der dionysischen Welt auf, zu wirklichen künstlerischen Höhepunkten auf diesem Gebiet, zu zugespitzten Karikaturen mit einer Mischung von antikklassischen Gebärdesprache und schonungslosen Verismus”, p. 42.

utilizar, sobretudo nos períodos em que existe um forte pudor difundido, a obscenidade como forma de destruir os tabus dos bem-pensantes e reivindicar a integração de todos os aspectos da corporalidade. Duas pinturas de Pedro Proença dos fins da década de 90, já acima referidas, *El expressionismo abstracto sobre transfondo histórico, I e II*, 1988 (fig. 81), e *Histórias de faca e alguidar* (fig. 82), são testemunhas dessa utilização do obsceno. Aqui, a sua transposição para um “sub-plano”, dentro do próprio quadro, acrescenta-lhe a dimensão irónica de uma reprodução assumidamente dentro de outra reprodução. Em ambas as pinturas, a separação é acentuada quer pela cor, o amarelo monocromático dos rectângulos onde se encontram os grotescos, quer pelo estilo gráfico em contraste com a mancha pictórica dos fundos.

A materialização de tudo o que é espiritual, abstracto e nobre é, como é sabido, uma das técnicas do humor. A literalidade da transposição do título para a imagem é, em ambas, uma estratégia irónica: em *El expressionismo abstracto sobre transfondo histórico, I e II*, a primeira parte do título é traduzida visualmente pelas superfícies monocromáticas, e, a segunda parte, pelos grotescos que remontam à Antiguidade, sendo o tema apresentado em duas partes: numa, existe ainda alguma ligação entre o fundo e os seus frisos de arabescos; na outra, à direita, os dois elementos apenas se unem pelo cromatismo das suas superfícies. Em *Histórias de faca e alguidar* encontramos “pregados” na superfície a própria faca e um alguidar numa espécie de mesa de retalhos em que cada superfície é um postal para um universo diferente.

A fragmentação do corpo é um dos elementos fundamentais dos motivos grotescos juntamente com o acentuamento do nariz e a sua substituição pelo falo⁴⁷ que, na imagem esquerda de *El expressionismo abstracto sobre transfondo histórico, I e II*, é literal. Se observarmos minuciosamente o esperma, que prolonga o falo e que se estiliza numa forma felpuda, é cobijado por um cão que se mistura na voluta que prolonga o pescoço da mesma. Incrustado por baixo da voluta podemos distinguir um auto-retrato de Pedro Proença que se reconhece pelo perfil e pelos óculos.

A alusão ao prolongamento do falo é feita na obra de Pedro Proença por vezes explicitamente – como pelo crescimento do nariz ou pelos exagero deste último (por exemplo, na figura do barrigudo já analisada de *Florida* –, e outras vezes, implicitamente, pelo prolongamento de objectos que se sobrepõem e se metamorfoseiam, quer em formas vegetais – por exemplo, em *Un-for-get-table*, 1988,

⁴⁷ A este respeito, M. Bakhtine, in, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* “entre todos os traços do rosto humano, só a boca e o nariz, e este último como substituto do falo, têm um papel de primeiro plano nas imagens grotescas do corpo”. O grotesco interessa-se, assim, “por tudo o que sai fora, que se projecta e aflora do corpo, tudo o que procura fugir dos limites do corpo. No grotesco, têm um significado especial todas as excrecências e as ramificações, tudo aquilo que prolonga o corpo e o une aos outros corpos ou ao mundo não corpóreo”, p. 76.

(fig. 88) –, quer em formas animais – na imagem em baixo, no canto direito de *El expressionismo abstracto sobre transfondo histórico, I e II*. Em qualquer dos casos exprimem a visão holística do grotesco na qual tudo se prolonga para além dos limites do corpo, unindo o animado ao inanimado, o animal ao vegetal, a matéria ao espírito.

Outra artista portuguesa para quem a metamorfose desempenha um papel essencial é Paula Rego. As suas obras que, a nosso ver, mais participam do espírito grotesco caracterizam-se por uma tensão entre o trágico da condição humana – com a conseqüente empatia do observador –, e o cómico gerado pela discrepância entre as coisas, como elas são vistas do lado de fora e do lado de dentro, adoptando aqui as palavras de Paula Rego⁴⁸. Esta tensão, como Paula Rego afirmou numa entrevista que tivemos oportunidade de realizar em 2003, é intencional e está relacionada, segundo a própria Paula Rego, com o grotesco, admitindo, quando na altura questionada, que as possibilidades criativas deste tinham, na fase anterior a 2003, vindo a ganhar importância na sua obra: “interessa-me muito o grotesco: uma coisa grotesca tem que ter também humanidade e vulnerabilidade da parte do ridículo. Um ridículo, ou uma coisa ridícula (é muito interessante esse conceito do ridículo), tem que ser humanizada, não pode ser uma abstracção que não toque as pessoas [...] [essa tensão entre o cómico e a identificação sentida pelo observador] É intencional”⁴⁹.

Dado que já aflorámos a obra de Paula Rego na perspectiva do grotesco no capítulo dedicado a esta categoria, tentaremos agora seguir a evolução do grotesco no seu trabalho aprofundando a análise de algumas obras em concreto. Onde, a nosso ver, é mais patente a discrepância entre o modo como as pessoas se vêem, do lado de dentro, as suas aspirações e os seus desejos, e o modo como estes são vistos do lado de fora, entre o que a pessoa, coagida pela sociedade espera de si mesmo e aquilo que realmente seria a sua verdadeira natureza, é em *Avestruzes* (fig. 30) que, como acontece frequentemente na obra de Paula Rego, é encenado num lugar indeterminado no espaço e no tempo, sem janelas nem portas, onde o público se entrelaça com o privado. Nesta série de pinturas – que, para Paula Rego, funcionam como uma só pintura –, realizada por ocasião da sua participação na exposição *Spellbound: Art and Film*, que teve lugar na Galeria Hayward na Primavera de 1996

⁴⁸ A. Nolasco, *A Ironia e o grotesco na obra de Paula Rego*, “Normalmente os homens representam as mulheres como objectos, erotizadas...Exacto. As mulheres que estão nessas histórias têm o papel principal. É como, por exemplo, a diferença entre uma casa vista do lado de lá e uma casa vista por dentro [...] Porque eu só sei essa história não sei o ser do homem [...] não sei como é, mandar, assim, daquela maneira”, texto policopiado, Lisboa, Faculdade de Letras, p. 255.

⁴⁹ A. Nolasco, *op. cit.*, p. 257.

para comemorar o centenário do cinema britânico⁵⁰, Rego inspirou-se nas avestruzes dançarinas de *Fantasia*, de Walt Disney, 1940, parodiando os rituais de sedução através da inversão da “coreografia” em *Fantasia* já de si concebida como uma paródia do ballet: onde pássaros em sapatilhas e hipopótamos em tutu se contorciam em cabriolas grotescas, tentam agora mulheres maduras, desesperadamente fazer um “pas de deux” a solo.

Se compararmos as *Avestruzes* com *Aves!* (fig. 89) de Rafael Bordalo Pinheiro (publicado no *António Maria* a 16. 10. 1879), verificamos que ambos utilizam a hibridação do ser humano com outras espécies como estratégia humorística. Para além desse traço, comum a muitos caricaturistas, os dois artistas partilham da mesma agilidade no traço, o mesmo humor popular, recorrendo, frequentemente, à sobreposição de diferentes escalas e à trasladação de atributos humanos ou mentais para peças de vestuário ou outros objectos pessoais. Contudo, o que distingue sobretudo Paula Rego de Bordalo Pinheiro e de todos os caricaturistas em geral é que, na sua obra, a incorporação do animalesco no homem não serve apenas à sua ridicularização mas mostra também a vulnerabilidade das personagens que se tornam assim extremamente humanas, ridículas e humanas.

Um elemento que caracteriza, a nosso ver, o grotesco na obra de Paula Rego, sobretudo a partir da introdução da perspectiva em 1986, é a representação das zonas de ambiguidade entre o cómico e o trágico, a coexistência da vítima no carrasco e vice-versa, da criança no adulto, do homem na mulher, i. e., aquela zona indistinta do que não tem nome e que é geralmente recalcado pela sociedade. Nesse espaço entre fronteiras, Paula Rego encena a sua “vingança”, tema que percorre, também, subjacentemente, a sua obra através da subversão da estrutura do poder, operando uma inversão da ordem do mundo: “depois [além da contradição inerente à condição humana] há também outro elemento que é o elemento da vingança. Da vingança feminina. [...] Não chega, quase, darem-nos os direitos e termos os mesmos direitos. Os insultos e as humilhações têm sido tantos ao longo do tempo que às vezes apetece carregar um bocado”⁵¹.

A ideia do “mundo às avessas” é o tema mais clássico do imaginário humorístico, constituindo, apesar do seu poder ter enfraquecido nos séculos seguintes ao Renascimento, a própria quintessência do grotesco carnavalesco o qual, segundo Bakhtine, era sobretudo uma força que vinha de baixo, das profundezas do corpo, tanto social como individual, tanto da raiva de viver e da sede de justiça armazenadas nas entranhas, como da cultura popular marginalizada.

⁵⁰ Tate Gallery, *Paula Rego*, London, Tate Gallery, p. 120.

⁵¹ A. Nolasco, *A Ironia e o grotesco na obra de Paula Rego*, p. 255.

Em *As Criadas*, (fig. 29), realizado em 1987 a partir de uma peça de Genet com o mesmo nome, a ideia da revolta de baixo, da vingança, já se torna mais explícita no gesto insinuante da criada ao poisar a mão na nuca da patroa enquanto que esta, atarracada e de feições masculinas, espera que a criada invisível para ela enquanto pessoa, acabe a sua tarefa servil. Vemos aqui que o que vem de baixo está, nesse preciso momento, prestes a tomar o poder nas mãos. Esta euforia de transgredir as regras do jogo, de quebrar finalmente as algemas, é, ainda que de forma provisória, também o que justifica a força libertadora e efusiva da alegria que caracterizava o carnaval da Idade Média.

Em *O Sonho de José* (fig. 90), realizado em 1990, este poder encontra-se já bem assente na forma como as folgas do vestido da mulher-pintora a vincam ao seu lugar e na atitude soberana com que esta, inclinada, captura a imagem de um homem idoso já caído no sono. Esta pintura – realizada no contexto de um convite que foi feito a Paula Rego para ser a primeira artista associada da National Gallery de Londres e para usar esse espaço como atelier durante um ano com a única indicação de tomar como ponto de partida as obras da colecção –, foi das poucas, na altura, cujo interesse foi suscitado, não pelas histórias que a envolviam, mas pela própria vontade de Paula Rego de “alterar o papel da virgem”⁵². Se compararmos esta imagem, por exemplo, com a gravura do séc. XVIII representando “O mundo às avessas” (fig. 91), vemos o quanto a obra de Paula Rego desta época participa deste espírito de inversão da ordem do mundo: aqui, ao contrário das representações tradicionais do artista e do seu modelo, desde Dürer a Picasso, é o olhar feminino que “disseca” o homem; em lugar de um modelo “em pose” para a projecção das fantasias masculinas, encontramos um modelo cuja atitude não é fruto de um qualquer desejo erótico do artista não sendo sexualmente maleável; ao invés de um jovem e belo ser humano no auge da sua pujança e esplendor, encontramos um homem idoso que não tem o controlo dos seus sentidos. Por fim, a posição e a função das personagens da pintura que serviu de base a Paula Rego – *A Visão de S. José de Philippe de Champaigne* –, são totalmente invertidas: em lugar de se encontrar no primeiro plano supervisionando a aparição do anjo, S. José é apresentado num plano posterior enquanto que a Virgem Maria, que, na pintura de Philippe Champaigne, se encontrava passivamente atrás, é colocada à frente, como diz Paula Rego “dando um sentido ao todo”, i. e., revelando a aparição do anjo no próprio sonho de S. José que se encontra a pintar. Como John

⁵² G. Greer e C. Wiggings, *Paula Rego : Histórias da National Gallery*, Lisboa, F.C.G, 1992, p. 256.

Mc. Ewen notou “a pintora, neste quadro, realiza uma crítica irónica da ubíqua tendência masculina para deificar e alegorizar o corpo feminino”⁵³.

Segundo a crença islâmica, tirar uma fotografia é como roubar um bocado da alma. Nesta concepção, a alma não é vista como tendo uma sede confinada num espaço mas como algo que transborda no espaço. Assim como os membros que constituem para o ocidental uma parte inalienável do nosso ser, nessa perspectiva, a imagem que damos também é parte intrínseca da alma como um braço ou uma perna. Haverá, talvez, algo de verdade nesta crença, pois a multiplicação da imagem do indivíduo, operada pelos media, de certo modo, acabou por desvitalizar a alma, desritualizando, inflacionando-a. Não é por acaso que, em inglês, se diz “shoot” e, em português “disparar” uma fotografia: o acto de fixar em imagem é algo de extremamente “viril”, o que se denota na comparação com o acto de disparar, com a associação a toda a simbologia ligada à arma. Quem “tira” a imagem está, de certa maneira, em controlo da situação. Em *O Sonho de José*, ironicamente, a situação é invertida: é o homem que se torna presa de uma das estratégias de poder que criou - a escravização por adulamento - pondo a nu, pela recusa do embelezamento, a manha de Narciso ao fazer a mulher passar pelo seu espelho.

Outro exemplo de subversão da tradição pictórica – que Paula Rego passou a realizar, depois da sua estadia na National Gallery, a partir do próprio seio da tradição e já não exclusivamente a partir da cultura popular –, é o painel central do tríptico *Marta, Maria e Madalena*, (fig. 34), realizado em 1998. O tríptico representa três papéis diferentes da mulher: Marta, à direita, representa a mulher independente que encontra a sua liberdade através da leitura e das viagens; Madalena, à esquerda, a mulher de acção criadora que dá sentido ao mundo através das suas mãos e que é representada a pintar. Maria, no painel central, representa «(...) a união dos dois últimos papéis, o prático e o espiritual»⁵⁴ (Paula Rego). A composição do painel central foi inspirada no *Mariage à la Mode*, de Hogarth, mais precisamente, na cena V de *The Bagnio*, que já tinha impressionado a artista por altura da realização de *After Hogarth*, 1998, pela analogia de Earl com a figura de Cristo descendo da cruz. Numa visita ao Museu Nacional de Valladolid esta impressão foi reavivada ao contemplar a figura gótica Pietà na qual «Maria contempla com um ar tão preocupado, zangada e enojado a morte de Cristo» que «a sua reacção parece tão natural como de uma pessoa real»⁵⁵. Contrariamente a *The Bagnio*, em que a figura masculina é representada

⁵³ M. Raines, *Paula Rego* (vídeo), 1983.

⁵⁴ M. Richard, *Encounters: new art from old*, London, National Gallery, 2000, p 272.

⁵⁵ M. Richard, *op. cit.*, p. 272.

ferida a desfalecer enquanto a condessa tem o olhar dirigido para ele gesticulando, em Maria, aquela é representada alongada nos braços de Maria como na Pietà.

Se compararmos o painel central de *Marta, Maria e Madalena* com uma representação tradicional da Pietà a que este alude, como por exemplo, a *Pietà* de Cosimo Tura (fig. 33), notamos o modo como a composição iconográfica padronizada foi alterada: em lugar de um Cristo com um corpo infantilizado, quase etéreo, encontramos um corpo pesado e macilento de um homem feito no qual se denota a barba por fazer, os pêlos no peito e os *boxers*. Ao invés de ter uma expressão de inocência e abandono de quem entrega a sua alma a Deus, é representado um homem que, aparentemente, adormeceu na posição de quem ressona, de cabeça caída para trás e boca aberta; em lugar de uma mulher segura de si personificando o calmo amor maternal, encontramos uma mulher que, apesar de ainda se preocupar com o corpo que carrega, pelo seu olhar de viés, encontra-se no ponto de ruptura, não aguentando mais o excessivo peso da tarefa que lhe é imposta.

Do mesmo modo, no painel direito do tríptico *Mariage à la Mode* (fig. 36), realizado também no mesmo ano, em *Naufrágio*, a composição subverte a iconografia tradicional da Pietà (fig. 35). O tríptico representa com *Noivado*, *Lições* e *Naufrágio* o tema do casamento, agora visto sob o ponto de vista do feminino. Como notou Fiona Bradley “a pintura joga com o grotesco – pés, mãos e cabeças estão distorcidos, expressões exageradas e o pastel está aplicado muito deliberadamente. Ninguém olha para ninguém, e uma série de olhares de relance servem para quebrar o equilíbrio da pintura”⁵⁶.

A cena passa-se toda num espaço sem janelas o qual confere ao espaço doméstico um ambiente sufocante, preconizando o fim triste do casamento. No painel esquerdo, duas mulheres combinam o casamento com uma atitude de visível desconfiança e rivalidade que se denota no disputar de tonalidades da mesma cor, o amarelo, e do mesmo espaço, assim como pelo cruzamento das pernas. O pai observa a cena, o que apenas se vislumbra no seu reflexo no espelho, o que cria simultaneamente mais profundidade à cena. No canto superior direito encontramos, num espaço ambíguo entre um reflexo e uma outra sala, uma cena humilhante de uma rapariga coagida a despir-se sob o olhar autoritário de uma figura paternal. Na parte superior central, uma cena ambígua entre uma brincadeira e um acto de zoodomia entre uma mulher e um cão. No painel central, *Lições*, é representado uma mãe sentada debaixo de um secador antigo, mas vestindo uma saia curta moderna e usando uma mochila também moderna, que está a iniciar a filha nas artes da sedução.

⁵⁶ F. Bradley, *Paula Rego*, London, Tate, 2002, p. 102.

Esta cena funciona como uma memória paralela, subjacente à acção que se desenrola nos painéis laterais. No painel direito, *Naufrágio*, como já analisámos anteriormente, a mulher segura o corpo do marido que voltou arruinado do Brasil, numa deposição semelhante à deposição de Cristo. Esta semelhança foi, neste caso, consciente da parte da pintora pois foi realizada, como relata a própria, após “ter visto, em Espanha, uma deposição em que ele tinha uma cabeça muito grande e que me deixou extremamente comovida”⁵⁷.

Se compararmos *Naufrágio* com outra obra representado a Pietà, de Miguel Ângelo, por exemplo (fig. 35), a transformação torna-se evidente. Como notou Paula Rego quando confrontada com esta comparação, “[...]a deposição, que é suposto ser algo de transcendente, aqui não é uma coisa transcendente. É um facto da vida que ele se foi abaixo e deitou tudo para o ar”⁵⁸. Contudo aqui, ao contrário de Maria, a figura feminina encontra-se em pleno controlo da situação. O facto de a mulher estar sempre ligada à casa enquanto que o homem parte nas suas viagens leva a ser ela, por último, quem tem de salvar os escombros. É o que constitui o realismo “[...] do ponto de vista feminino. Porque o mundo de uma mulher é sempre mais desencantado, quer dizer, ela tem de apanhar os restos, limpar a casa...”⁵⁹.

Mas estas inversões da tradição histórica são sobretudo uma estratégia que Paula Rego utiliza para mostrar o lado obscuro da alma humana, aquelas zonas subterrâneas da mente que, geralmente, são relegadas para o esquecimento sendo recalçadas pelo mecanismo social perverso através do sentimento interiorizado de repulsa ou através do riso de escárnio. Nesse sentido, o grotesco ao representar, segundo a metáfora tipológica do corpo, as zonas e os estados marginais – como os estados de excesso, de solidão, de ridículo, de depravação, de loucura ou de doença –, ou as partes marginais do corpo – como as excrescências ou fluidos corporais, as protuberâncias ou orifícios do corpo, como o sexo, a boca, o nariz –, está, ainda que de forma não explícita, a exercer uma forma de crítica social que, no caso de Paula Rego, se dirige sobretudo ao domínio da hierarquia masculina presente, em estado objectivado, em todas as coisas e incorporada tanto nos corpos como nos hábitos de pensamento sendo consolidada pela tradição cultural, dentro da qual se encontra a tradição pictórica, que lhe confere a legitimidade do “natural”.

Na perspectiva, cultivada por esta tradição, da estética clássica do corpo no seu auge, de formas acabadas e perfeitas, estes processos de transição, de transformação

⁵⁷ A. Nolasco, *A Ironia e o grotesco na obra de Paula Rego*, (Excerto de entrevista), p. 254.

⁵⁸ A. Nolasco, *op. cit.*, p. 253.

⁵⁹ A. Nolasco, *op. cit.*, fig. 254.

do corpo, de passagem de um estado para o outro são considerados repugnantes, obscenos e feios, e, nesse sentido, violações do belo.