

## INERTOPIAS: Pedro Tamen constrói uma casa com a pintura de Manuel Amado

Rosa Alice Branco

Embora seja longa a história do debate que coloca a palavra e a imagem em face uma da outra, poderemos considerar como data histórica do primeiro desafio dos desafios «que as artes 'mudas' lançam à palavra»<sup>1</sup>, o ano de 1759, ano em que Diderot faz o seu primeiro Salon, com a ambiciosa convicção, de operar, não só, a passagem da pintura para a esfera do dizível, mas também, a passagem plena da palavra para o domínio do visível, tal como se propõe nesta «declaração» de intenções:

Descrever-vos-ei os quadros, e a minha descrição será tal (sublinhado meu), que com um pouco de imaginação e de gosto, visualizá-los-emos no espaço e ali se disporão os objectos mais ou menos como os vimos na tela.<sup>2</sup>

Ao aceitar fazer o primeiro Salon, Diderot tenta corresponder às solicitações do seu amigo Grimm, colocando-se na linha móvel entre a imagem e a palavra. Como nota Jean Starobinsky a este respeito:

---

<sup>1</sup> Jean Starobinsky, *Bgbcpmrb\_lqjÜCqn\_acbcqNcglrpcq*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1991, p.11.

<sup>2</sup> Salão de 1765.

Tantas coisas na pintura parecem indizíveis, indescritíveis. Tantos acentos e ritmos, na poesia, parecem irrepresentáveis. E, contudo, o desejo de expressão, a exigência de manifestação pretendem ignorá-lo, estabelecer uma troca feliz entre dizer e figurar.<sup>3</sup>

Diderot não só põe em cena como se põe em cena - actor infinitamente versátil, pensa ser necessário (embora impossível), possuir

Toda a espécie de gostos, um coração sensível a todos os encantos, uma alma susceptível de um infinidade de entusiasmos diferentes, uma variedade de estilo que respondesse à variedade dos pincéis.<sup>4</sup>

A intenção de Diderot é tanto mais curiosa quanto no Salon de 1765, define a pintura como a arte de chegar à alma através dos olhos. Porém, esta ideia completa-se com uma precisão: «Se o efeito pára nos olhos, o pintor apenas fez metade do caminho».<sup>5</sup> Parece, então, que Diderot se propõe fazer todo o caminho por meio da palavra, transpor para o discurso o que só aos olhos é dado contemplar.

A poesia, como a pintura, deverão possuir uma capacidade patética (relativa às emoções) e um poder mimético. Repare-se, porém, que este mimetismo, parecendo servir a transparência, serve afinal a ilusão e o mistério. O mimetismo não tem apenas a ver com a relação entre o pictórico da tela e a sua

---

<sup>3</sup> Jean Starobinsky, *mn,agr.*, p.11.

<sup>4</sup> Salão de 1763.

<sup>5</sup> Salão de 1759.

«correspondência» real ou possível com a referência extra-pictórica. Cada tela evoca sons, aromas, provoca gestos virtuais pela sua capacidade táctil. Assim, o espectador sai do quadro e «sofre» a ilusão de se encontrar em plena natureza. No Salão de 1767, escreve:

Não é no Salão, é no fundo de uma floresta, entre as montanhas que o sol ombreia ou ilumina, que Louthembourg e Vernet são grandes.<sup>6</sup>

Perante o excessivo entusiasmo de Diderot, não é de espantar que, parecendo a poesia conter o irrepresentável e a pintura o indizível seja, no entanto, pensável integrar cada uma delas no quadro da representação cénica em que o plástico se torna dizível e o poético visível. Só que Diderot esquece que o aspecto mais essencial não é o dizível da poesia, nem o visível da pintura. Poesia e pintura dão-se a nós através do «desenho» apagado dos seus traços. É nestes que radica, tanto o que há de indizível, como dizível na poesia, tanto o que existe de invisível como visível na pintura. Mas cada arte explora, a seu modo, aquilo a que Jean Starobinski chama «a verdade sensível do mundo».

Então coloca-se a questão da possibilidade de efectivação desta troca feliz, das modalidades e limites desta mesma troca. O mistério de uma certa troca feliz reside, assim, no facto de, tanto a poesia, como a pintura, nos darem a sentir um mesmo universo, por meio do que, na poesia, não é da ordem da palavra e, na pintura, não é da esfera da visibilidade. Ambas, poesia e pintura, sugerem-nos através da magia dos ritmos e da poeticidade

---

<sup>6</sup> *Cqq\_gqqspj\_Ncglrspc, gl Diderot, MCstpcqCqrfðrgoscq*, Garnier, Paris, 1994, p.684.

próprias, o infinito que escapa à nossa compreensão, mas que é capturado pela unidade imaginária dos nossos sentires.

Se um texto ou um discurso sobre pintura a dá, de certo modo, «a ver», é porque, entendidos à maneira de Erwin Straus, a diferença entre o ver, o ouvir e o dizer, como modo de comunicação entre o eu e o mundo, nunca é radical, já que a palavra articula também exactamente o mundo da nossa experiência<sup>7</sup>.

Neste mesmo sentido os autores de *Ut poesis pictura* consideram que, tanto a poesia como a pintura, induzem a infinitas solidariedades confidenciais, já que

Desde a pluralidade dos seus materiais constituintes imprescindíveis, palavras e ritmos, formas e cores, o poema e o quadro consolidam o espaço de uns desenhos de orientação e de identificação originária, através dos quais a fantasia do homem constrói as imagens artísticas da sua identidade antropológica<sup>8</sup>.

Entre o texto e a imagem existe, como nota Michel Foucault, uma relação infinita, um espaço que nunca pode ser anulado, mas que pode ser contudo percorrido, em virtude da íntima ligação que texto e imagem mantêm com o sensível, ou seja, com o corpo entendido como sistema de equivalências e transposições sensoriais<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Cf., Erwin Straus, *BasQclqbcqQclq*, Paris, Millon, 1989, p.608.

<sup>8</sup> Antonio García Berrio e Teresa Hernández Fernández, *SrNmcqgqNgarsp*\_, Tecnos, Madrid, 1988, p.188.

<sup>9</sup> Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, Portugal, Lisboa, 1988, p.25.

Quando falo em «Las Meninas» de Velázquez, todos conseguem evocar o quadro; num romance conseguimos frequentemente visualizar as personagens. Neste sentido a palavra é a maior das ilusões pelo seu poder de trazer à presença, na forma de imagem, aquilo que só está presente enquanto som ou escrita. Apesar de imagem e texto serem incomensuráveis, se o texto pode, seja em que sentido for, dar a ver a imagem, é porque possuem um ponto em comum que é a ligação de ambos ao sensível ou, se quisermos, ao corpo. No acto de ver, além de vivermos a experiência do visível, vivemos também a experiência de nós próprios vendo. Mas é só o pintor que possui o dom de tornar visível a sua própria visão e por esse modo, comunicá-la. Torna-a visível através do corpo, através da mão, o mesmo corpo e a mesma mão com que às vezes escreve sobre a sua própria pintura. É assim que Marcel Paquet<sup>10</sup> considera que o sensível é a condição secreta do visível.

Se um texto, um poema nascido de uma pintura a dá, de certo modo, «a ver», é porque a diferença entre o ver, o ouvir e o dizer, entendidos à maneira de Erwin Straus, como modo de comunicação entre o eu e o mundo, nunca é radical, já que a palavra articula também exactamente o mundo da nossa experiência<sup>11</sup>.

A sinestesia opera uma passagem automática do que se oferece a um registo sensorial para o que se oferece a outro:

Para Kandinsky a sinestesia possui uma importância singular, uma vez que lhe permite encontrar, tanto a sonoridade interior de

---

<sup>10</sup> Cf., Marcel Paquet, *N\_sjBcjt\_sv\*JÜCqqlacbcj\_Ncglrspc*, Ed. de la Différence, 1982, p.15

<sup>11</sup> Cf., Erwin Straus, *BsQclqbcqQclq*, Paris, Millon, 1989, p.608

cada forma, cada cor, cada movimento, como a ressonância interior entre elas. No azul claro encontra a mesma sonoridade que na flauta. Entre o amarelo agudo, que tem maior ressonância com as formas pontiagudas como o triângulo e a trombeta, a ligação que provoca e legitima a sinestesia é a mesma irradiação, a mesma ressonância interior no espírito.

Tanto Kandinsky (que tentava introduzir elementos temporais nos seus quadros), como Schoenberg, tinham a esperança de conseguir realizar uma Arte monumental, uma OBRA TOTAL que operasse a comunicação entre todas as Artes através do baixo contínuo entre as mesmas. Procuraram sobretudo concretizar este objectivo na composição cénica, por ser esta um terreno mais propício a que cada Arte reforçasse e exaltasse a sonoridade interior das outras através da ressonância entre a fala e o canto (*sprachgesang*), a dança, a música e as formas desenhadas ou pintadas.

A respeito das sinestesias observa Merleau-Ponty na *Fenomenologia da Percepção* que "Os aspectos sensoriais do meu corpo são imediatamente simbólicos um do outro porque o meu corpo é justamente um sistema inteiramente feito de equivalências e transposições sensoriais. Os sentidos traduzem-se um ao outro sem necessidade de um intérprete, compreendem-se um ao outro sem ter que passar pela ideia".<sup>12</sup>

Se não fosse assim como explicar que a mesma história possa ser contada, ouvida e lida? Note-se porém que, em nenhum caso, uma manifestação artística pode reduzir-se a outra. Como observa Kandinsky " A possibilidade da Arte monumental reside

---

<sup>12</sup> Maurice Merleau-Ponty, *J\_Nf\lmk\lmjmegbcj\_Ncpacnrgml*, Paris, Gallimard, 1985, p.271

exactamente na impossibilidade de substituir o essencial da cor pela palavra ou por qualquer outro recurso".<sup>13</sup>

De entre os muitos textos de Magritte dedicados à obra de Chirico, interessa-nos aqui os que põem em relevo a textualidade patente nos quadros, que incidem no facto de a pintura falar ou tornar o pensamento visível. Magritte afirma numa entrevista: «Quando vi pela primeira vez a reprodução do quadro de Chirico: 'O CÂNTICO DE AMOR', foi um dos momentos mais emocionantes da minha vida: os meus olhos viram o pensamento pela primeira vez».<sup>14</sup> Magritte sublinha aqui a palavra “viram”, querendo com isto sublinhar que o pensamento que até ali só tinha sido pensado, fora agora visto pela primeira vez, intitulado este quadro: poesia triunfante.

A pintura começa sempre no olhar do pintor, nas suas dimensões proprioceptiva e exteroceptiva, assim como o texto se inicia sempre pelo olhar sobre a pintura que é, antes de tudo, prazer e desejo. Como nota Louis Marin «o quadro não é em primeiro lugar objecto de conhecimento, suporte e provocação de conceptualização».<sup>15</sup>

Mas este desejo é sempre desejo de leitura, o que equivale a dizer que a imagem é sempre investida pelos múltiplos jogos de sentido, possui uma apetência intrínseca para significar, é presa das mil e

---

<sup>13</sup> Wassily Kandinsky, in *A\_pr\_q\* As\_bpmq c Bmaskclrmq bc sl Clasclrpm Cvrp\_mpbgl\_pgm\* K\_bpgb\** Alianza, 1987, p.156

<sup>14</sup> Ibid., p.21

<sup>15</sup> Louis Marin, «La Description de l'Image», *Amkkslga\_rgmlq*, n°15, 1970, p.187

uma interpretação cuja relativa coerência advém das circunstâncias espaciais, temporais, ideológicas, culturais, etc. De facto, mesmo que o quadro apareça inicialmente à nossa visão como uma totalidade expressiva, indiferenciável, uma *gestalt*, imediatamente o olhar se desloca segundo itinerários de pregnância perceptiva, distinguindo e diferenciando figuras contra um fundo. E quando ao desejo de ler se acrescenta ainda o desejo de dizer, além de enfatizar, procede-se ainda à segmentação das imagens em unidades significativas que, por uma transgressão categorial, funcionam na análise como signos linguísticos, pressupondo os tratados do signo visual que a imagem é um sistema de significação dotado de uma organização interna.

Porém, a obra de Manuel Amado aparece-me como um *trompe l'oeil* do que dá ostensivamente a ver. O acesso ao seu universo pictórico necessita, pois, de um trabalho em que o olhar reflecte e se reflecte sobre a visão primeira.

Isto parece ter apreendido o poeta Pedro Tamen no seu ciclo de poemas "Como se constrói uma casa".sobre a pintura de Manuel Amado:

*No princípio pega-se num mar / que os olhos previamente transformaram / num mar inexistente / por fora da memória.*

Os três primeiros versos levam-nos ao universo de Magritte: "ceci n'est pas une pipe" e, dizemos nós: isto não é o mar.

Em toda a pintura, mesmo naquela que tem uma referência explícita, é preciso fechar os olhos para poder pintá-la. É preciso destruí-la na visão para a restituir na tela (por meio da memória). Para pegar no mar serve uma janela: a janela sempre significou a luz. Em arquitectura a janela equivalia a trazer a luz para dentro da casa e a isso se chamava: criar o transparente.

A luz que tem um sentido positivo em todas as culturas, ao tornar transparente, ao desocultar, ao retirar a espessura, ao esbanjar-se pelo mar lava-o: retira-lhe todas as opacidades.

É muito interessante porque Pedro Tamen constrói uma casa, a partir deste fragmento de quadro de Manuel Amado, começando pelo mar. Ora, usualmente, as casas não se constroem com mar. Mas esta, sim. Esta que é feita de palavras sobre a tinta. Uma casa é em primeiro horizonte, horizonte também de possíveis. Uma casa sem horizonte é uma prisão.

O quadro é muito branco e azul. Há um despojamento de formas e cores. A casa é quase só ser debruçada sobre o mar. Entre as fendas da janela vê-se o mar. Este quadro tem uma tal nitidez e é tão branco (cor da pureza) que temos essa impressão de lavado, límpido.

A construção de uma casa gera um interior e um exterior. Mais uma vez Pedro Tamen constrói a casa a partir de elementos que, usualmente, não são elementos arquitectónicos.

*O ar que está por dentro/ e o ar que está por fora.*

Esta casa é feita, primeiro de mar, depois de ar. Essa bruma de cor vai retirar - ao pairar entre as coisas - retirar-nos o cisco do real, o elemento perturbador do olhar.

O mar visto da janela, ou o mar que vê a janela, continua a ser o horizonte que abre para nós todos os caminhos. Cor frágil, ténue, nevoeiro de ser cor. O espaço entre as coisas pintadas tem também forma, também como os objectos pintados. Esta atenção que damos ao fundo, ou este fundo que nos obriga a olhá-lo desfaz a opacidade e retira incómodo (cisco) do nosso olhar o mundo: tudo o que nos impede a visão clara. O olhado torna-se transparente ao olhar, perde espessura.

*O ar que está por dentro / E o ar que está por fora. / É uma bruma de cor / que ao pairar entre as coisas / nos retira dos olhos / o cisco do real.*

Entremos pois nas regras, sempre provisórias, do seu jogo.

Mais do que os objectos, o que é objecto do interesse pictórico de Manuel Amado são os espaços inamovíveis, aqueles que estruturam os nossos passos, como as escadas, as portas e janelas, muitas vezes com portadas. Mas o que são escadas, portas e janelas? São operadores de conexão do espaço, são operadores de per-cursos e dis-cursos . São os elementos estruturantes daquilo a que Gaston Bachelard chama a dialéctica entre o exterior e o interior. O que faz uma casa é a possibilidade permanente do entrar e sair, pois sem esta possibilidade a casa deixaria o seu ser-casa para ser uma prisão. Assim, a obra de Manuel Amado coloca diante de nós o horizonte e este é, um horizonte infinito de possibilidades.

*O ar que está por dentro*

*E o ar que está por fora.*

Na sua pintura nunca é meio-dia, porque a sombra persegue os objectos, penetra o horizonte. Frequentemente a sombra aparece com contorno e consistência de objecto, transformando os objectos na sombra da sua sombra. O ser é, pois, sombra, e é esta que nos banha. E também a luz que entra por entre os orifícios/artifícios pictóricos ganham a mesma consistência e desenham formas que focalizam a nossa atenção. A luz e a sombra são assim elementos estruturantes, já que se transfiguram em matéria, deixando o *low profile* do fundo para se virem instalar no espaço de primeiro plano da nossa atenção, num jogo perpétuo entre fundo e forma. Este ênfase, este privilégio concedido à forma do vazio evoca em nós o modo como os japoneses dão relevo ao *MU*, intervalo espacial e temporal, um nada produtivo, de tal modo que consideram de importância a forma do espaço vazio entre os objectos materiais, tal como é patente, por exemplo, nos jardins Zen.

O que faz de nós seres vivos, ou se quisermos, humanos, é a perspectiva, quero dizer, o horizonte como abertura espacial e temporal. O horizonte das nossas expectativas funda-nos mais do que o fechamento do presente, pois o que é o presente sem perspectiva, o que somos nós sem o horizonte dos possíveis? Olhamos pela janela e vemos o mar. Basta uma pequena deslocação para alterar a visão do mundo que vemos da janela, já que uma das funções da janela, aliás bem patente no oriente, é de enquadrar vistas. É através da porta que nos sentamos sobre as

raízes da casa, é através dela que saímos de nós próprios para o desconhecido.

Onde poderia o pintor situar-nos. E quem situaria?

A pintura de Manuel Amado é a infinita possibilidade de eu-ou-qualquer-outro-no-meu-lugar poder percorrer, deambular, ocupar a poltrona vazia. A luz desenha os lugares, habita-os, como uma impressão fundadora e fugaz.

Mas cabe à sombra desempenhar, frequentemente, o papel da luz como elemento pregnante do primeiro plano da nossa atenção, subvertendo e destabilizando as regras pictóricas.

Sob a imobilidade, sob a ausência, emerge a infinita possibilidade de habitar o espaço em plena liberdade.

Não é de espantar que poetas tenham escrito sobre os seus trabalhos, já que, de um certo modo, estes se aproximam mais do modo poético, em que nunca se exprime literalmente o que está nas linhas, pelo que, também a sua pintura requer um trabalho de entre-linhagem.

De facto, uma vez que de uma casa-tela se trata, mas nem por isso não-casa, Pedro Tamen escreve:

*Ninguém olha de lá / todos olham para lá.*

Na verdade, se lermos o poema vemos que ninguém habita aquela casa, mas uma coisa é certa:

*Só do lado de cá / está / quem a fez pele*

Quem a fez, não corpo, mas pele, não volume mas superfície para o nosso olhar, foi o pintor. É ele quem está do lado de cá a construir pictoricamente a casa. Depois da obra terminada Manuel Amado afasta-se da pele da casa, como Pedro Tamem nos deixa a nós o corpo do poema. Como se vê, poema e tela deslizam um sobre o outro num acorde perfeito, à maneira de Kandinsky. Há pois sempre um deslizar insensível do visível para o legível, talvez porque a pintura inclua em si, no próprio registo da iconicidade (quer a pintura seja ou não figurativa é sempre promotora de transferência de códigos), códigos visuais e não visuais pertencentes já ao registo da narração (movimento do olhar do espectador segundo as pregnâncias perceptivas, situação do quadro relativamente à história da pintura, etc.) e que a tornam intrinsecamente apta à leitura, à descrição, à inspiração. A descrição significa o cumprimento de um desejo que nunca se pode cumprir.

O projecto de Diderot aparece-nos, pois. como completamente excessivo, mas as questões que abre e tematiza, de um modo próprio, que nasce nos *Salons* por ele protagonizados, continuam ainda hoje a ser fecundas.