

APHA – *Ciclos & Trânsitos II*

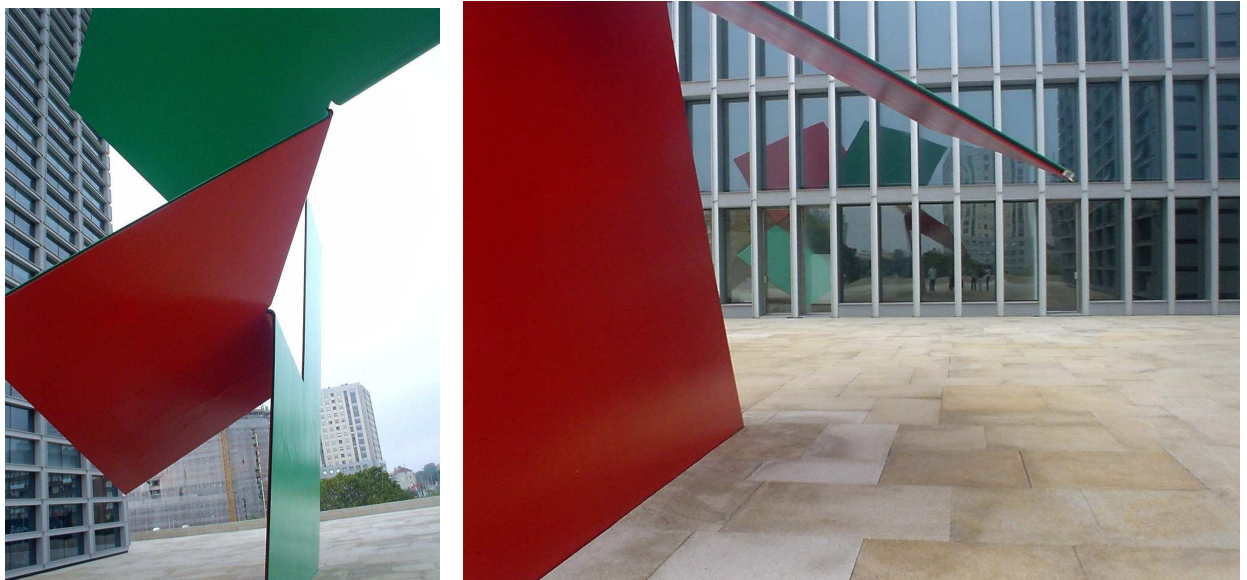
Problemas da Escultura do Porto – Estudo, Reflexão e Valorização

M^a de Fátima Lambert: “Pedro Cabrita Reis & Ângelo de Sousa – Av. da Boavista”



“É sempre a minha sombra, a sombra de si mesmo que se projecta sobre o mundo da representação. É sempre uma presença derivada, um desejo permanentemente impreciso de uma geografia da perfeição.” (PCR entrevista a Germano Celant, 2002)

“A história é o que é, faz-se com o que se tem.” (PCR em conversa com MFL, Set. 2007)

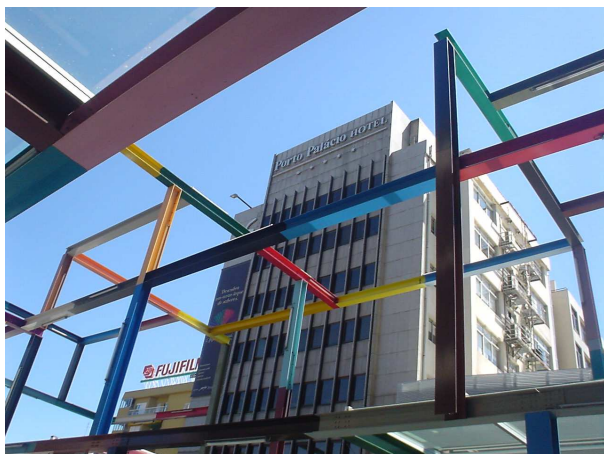


“Havia esculturas em ferro e essas, em geral - porque o ferro era feio e ganhava facilmente ferrugem, - comecei a pintá-las. Foi até talvez por isso que comecei a pintar as esculturas (...)” (Ângelo de Sousa entrevista a Bernardo Pinto de Almeida, 1992)

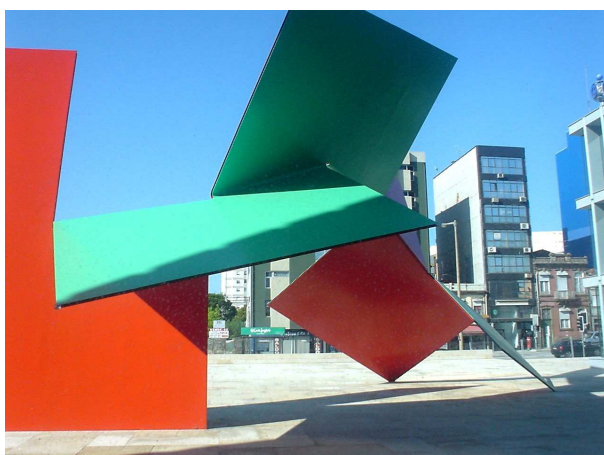
“É uma estrutura complexa, pintura de verde azulado e de vermelho laranja. Eu gosto dessas cores, não tem a ver com o facto de serem as cores da bandeira nacional.” (Ângelo de Sousa em conversa com MFL, Set. 2007)

Não carecem trabalhar-se os conteúdos definidores relativos a questões estéticas, sociológicas, críticas ou outras que conformam os conceitos de *Arte Pública* e de *Escultura Pública*. Pretendo focar-me em dois casos específicos – brevíssimos “estudos de caso” – diferenciados quanto à substância, sua intencionalidade constitutiva, morfologia, linguagem plástica...de dois artistas, cuja presença na arte contemporânea portuguesa é incontestável.

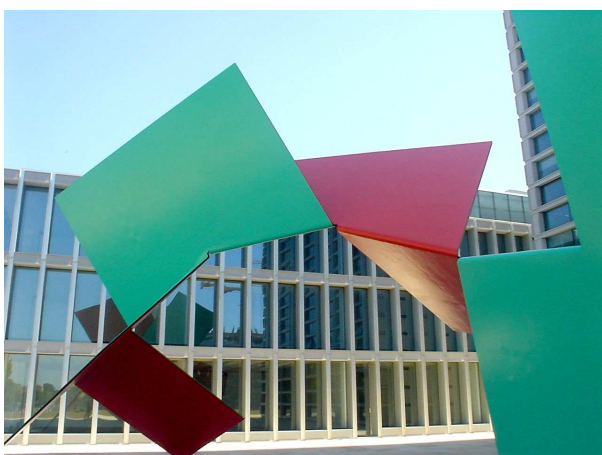
A incidência centra-se em aspectos adstritos ao entendimento de ambas obras, contextualizadas nas linguagens correspondentes a um e outro artista como autor e inscrevendo-as no processo criacional que lhes compete.



Pedro Cabrita Reis



Ângelo de Sousa



Num e outro autor, as evidências manifestas nos seus trabalhos, direccionam enquanto denominadores comuns, e perspectivando para uma enunciação conceptual, que integra problemáticas como:

- linha *versus* desenho;
- cor *versus* pintura;
- dobra, plissado à superfície das coisas: de onde advém “uma interiorização do exterior, uma invaginação do fora...”¹;
- “pele”: quer na vertente assumida por Merleau-Ponty – lado de dentro e lado de fora da pele, quer no entendimento de Didier Anzieu – uma analogia do “eu-pele” para a reconfiguração urbana, pública, reflectora da identidade da pessoa como singular e como gregária.

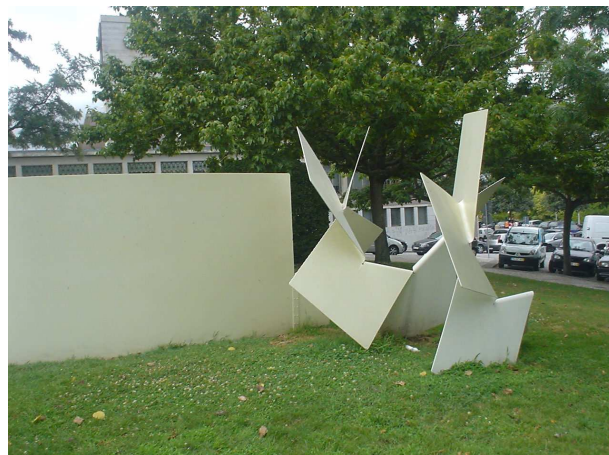
Ainda, a considerar, agora em termos diferenciadores, as correspondentes:

- inscrição no espaço;
- características topológicas do espaço de inscrição;
- arquitecturas adjacentes;
- intencionalidade implícita na encomenda.

¹ Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Paris, Ed. Minuit, 1988, p.12

Finalmente, atenda-se que ambos os projectos se desenvolveram em fidelidade às circunstâncias de experiência do espaço e do tempo em que ele é recebido, transportando aplicações efectivas do foro estético, arquitectónico e sociológico.

*Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível?*²



Ângelo de Sousa – Santo Tirso

Por um lado, as esculturas em ferro pintado de Ângelo de Sousa têm vindo a apropriar-se de espaços públicos, vindos os anos sobre as maquetas e esboços realizados. Visite-se a sua escultura inscrita no jardim público adjacente ao edifício da Câmara Municipal de Santo Tirso, caso de uma peça concretizada a partir de uma maqueta datada dos anos 70.

Voltando ao caso em análise: há cerca de um ano atrás – Outubro de 2006 – uma peça tridimensional de grande formato foi implantada na Avenida da Boavista, adjacente ao Edifício San José. Tratou-se de uma encomenda endereçada ao artista, por parte do Arquitecto Eduardo Souto Moura. Assim, Ângelo de Sousa retomou uma das peças concebidas em inícios dos anos 70, garantindo-lhe uma escala adequada ao seu enquadramento numa das vias de maior acesso, espécie de eixo de ligação entre a orla marítima e uma das praças emblemáticas da cidade.



Pedro Cabrita Reis – Santo Tirso

Também nos espaços preparados para a recepção das obras que integram o acervo do “Museu Internacional de Escultura” – Santo Tirso, atenda-se às peculiaridades da inscrição da “casa” sem acesso (não-casa) que Pedro Cabrita Reis escolheu para o efeito. O fechamento implícito e irreversível desta peça contraria em absoluto o conceito gerador da intervenção no Porto. Tais diferencialidades ilustram a estética polissémica e quase paradoxal que enriquece a discussão e impulsiona a nossa compreensão.

² Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, Lisboa, Relógio d’Água, 2000, pp.11-12

Recorde-se que a intervenção de **Pedro Cabrita Reis** nos espaços envolventes ao Porto Palácio Hotel correspondeu ao convite endereçado pelo Gabinete de Arquitectura de Pedro Balonas, responsável pela remodelação do espaço em causa, e correspondendo à iniciativa da empresa Sonae. Então, em 2004/2005, pretendia-se avançar para a renovação de todo o recinto, um “rearranjo do hotel”. Na sequência de uma reunião com Belmiro de Azevedo, Pedro C.R. realizou uma série de esboços rápidos que, posteriormente, foram ajustados, encaminhados *in loco*. Ao longo de quase um ano, o escultor desenvolveu o seu projecto de intervenção e orientou a concretização do mesmo.

Tratando-se de uma situação especificada através da existência prévia dos edifícios, pertença do complexo imobiliário, houve que confrontar-se com as características irreversíveis do mesmo, tendo resolvido em consentaneidade e coerência a sua incursão autoral.

Recorde-se que a construção do edifício data dos anos 70, sendo denotativo de uma estética arquitectónica excessiva, em termos estilísticos.



O conceito a partir do qual, o projecto de intervenção se foi consolidando, recuperando afirmações do artista, fundou-se nos seguintes princípios:

- criar um marco, propugnando uma imagem do hotel, em termos de sua funcionalidade pública e societária mas de estratégia cultural;
- expandir o hotel para a rua (movimento de dentro para fora);
- viabilizar a contemplação da obra, enquanto peça unitária na sua diferencialidade de traçado geométrico e volumétrico.

Em paralelo, respeito aspectos básicos:

- circulação viária;
- transeuntes e segurança;
- penetração na via pública (respectivas autorizações camrárias);
- questões ecológicas.

A sua simplicidade aparental conforma-se a partir de uma complexidade requintada, constituída por uma apologia de plurimorfologias e substâncias conceptuais profundas. O autor não pretendeu intervir, ao nível de infligir alterações profundas no conjunto (demasiado heterogéneo), desembocando numa concretização adequada aos tópicos identificativos deste paisagismo urbano envolvente.

A obra de PCReis escapa a catalogações de teor unidireccionado, unidimensional, demonstrando antes sedutoras dificuldades. Configurou uma estrutura se bem que ambígua – leia-se polissémica, afirmando-se em dimensão e impositividade, todavia, sem se verificar excessiva.

Inicialmente, pensou numa intervenção monocromática, decidindo posteriormente, a favor da policromia, o que se revelou um desafio para si mesmo, mais do que para outrem.

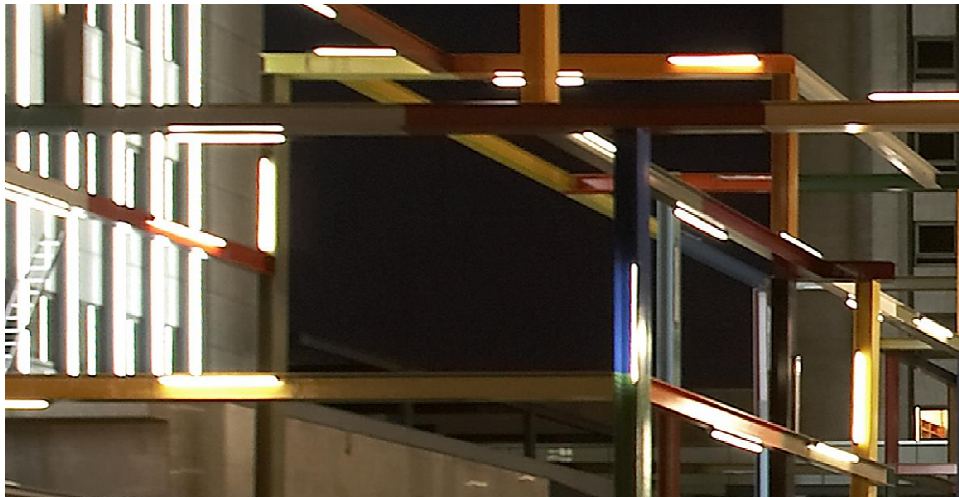
A receptividade da cor trouxe uma sedução na malha mais indiferenciada dos cromatismos adjacentes.

A policromia foi estabelecida mediante uma intencionalidade aleatória – em termos métricos e de escolha das cores para seu preenchimento (paleta). O ensaio passou, então, para o gabinete, onde foi calculado mais finamente.

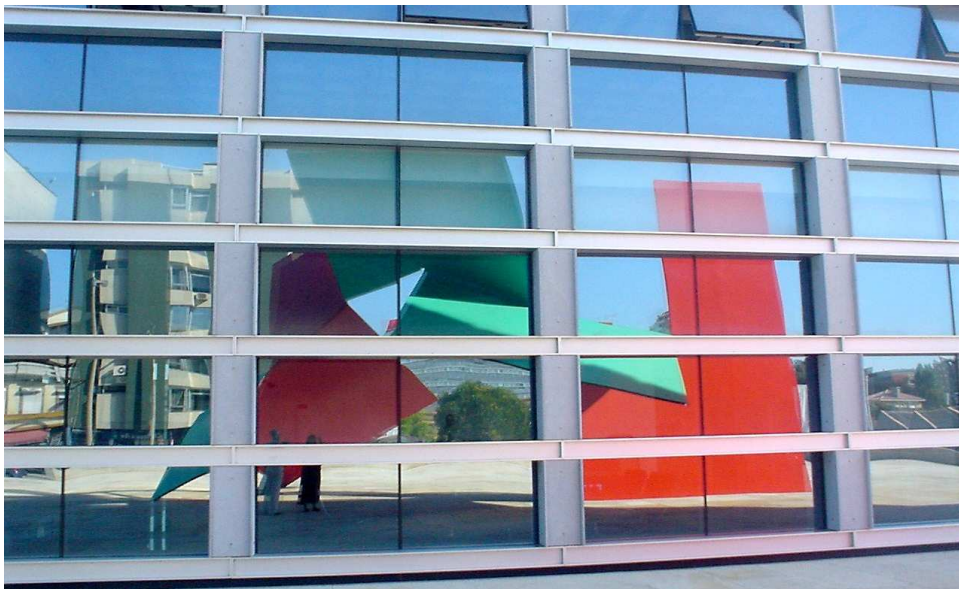
Simultaneamente, foi decorrendo a supervisão; o projecto materializou-se, indo sempre de encontro às ideias iniciais do artista.

A construção da estrutura avançou, em consentaneidade, aos habituais procedimentos usuais na sua obra:

- assumida por poucas pessoas;
- usando vigas em PVC para aligeirar a estrutura e estar em concordância com a ideia de recorrer a materiais de construção do quotidiano;
- convocando o envolvimento humano na execução;
- o esforço humano: classe operária, tal como sucede na “vida real... pois são matérias também da vida real”. (PCReis)



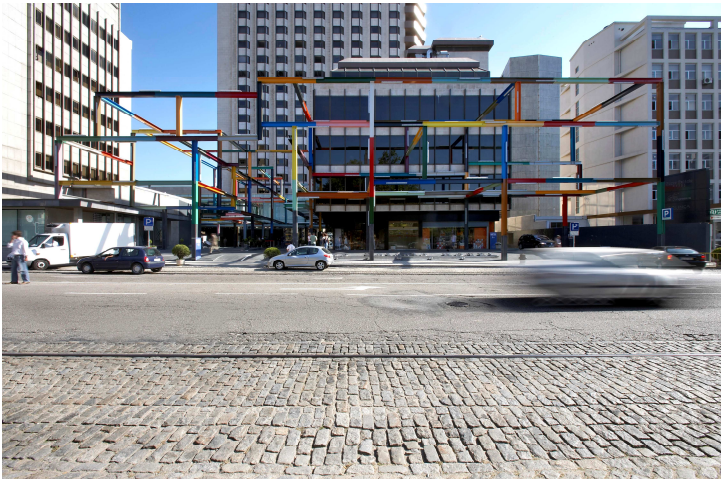
Recuperando algumas ideias avançadas até aqui e indo um pouco adiante: na intervenção de PCReis evidencia-se a intencionalidade/missão de integrar, incorporando-se no espaço total da arquitectura previamente existente. O movimento traduz-se por pretender: aglomerar, agregar os edifícios confinantes, ganhando-lhes uma unidade, à qual subjaz um movimento centrípto.



No caso de Ângelo de Sousa, constata-se, muito nitidamente, que é uma escultura pública na mais evidente acepção da palavra. Escultura pública para implantação num espaço urbano pré-determinado (e determinante), de grande fluência pedestre e viária, numa artéria da cidade substancialmente emblemática. A colocação da obra dirige-se através de uma acção centrífuga. Num e outro caso, os transeuntes ou condutores de viaturas deparam-se com obras que, também elas, habitam os espaços públicos em devida propriedade...

Sem retomar em profundidade os tópicos relacionados com este tipo de convivialidade e decorrências societárias e estéticas que daí advêm, somente recordar quanto do nosso olhar quotidiano se alimenta da Arte dita pública. Mas também de olhar se trata, quanto se pense na intencionalidade que subjaz à concepção das obras por parte de ambos autores. Esse olhar, em um e outro, que coincide em idêntica perspicácia, acuidade e conhecimento. Da percepção visual à incorporação mental do desenho, em suas linhas que viajam no espaço, rectificando-se em materializações geométricas que nos rodeiam.

Sublinhe-se a diferença de relacionamento que se estabelece consoante a aproximação seja progressivamente concluída a pé ou em carro, bus...Os tópicos que condicionam a nossa experiência das obras ganham complementaridade, numa e outra situação, propiciando assim uma maior consciência perceptual.

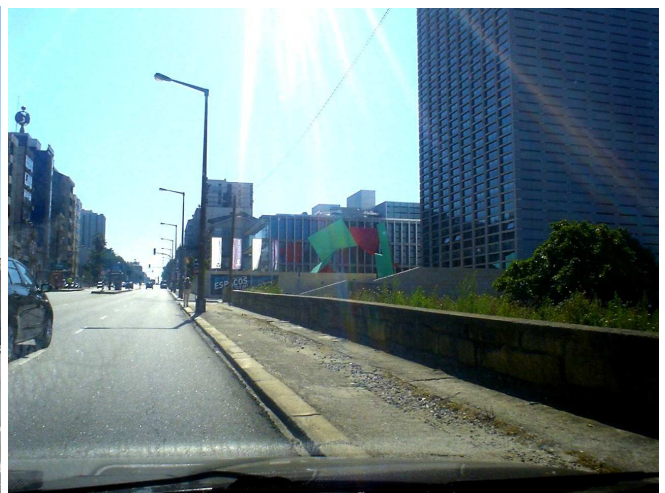
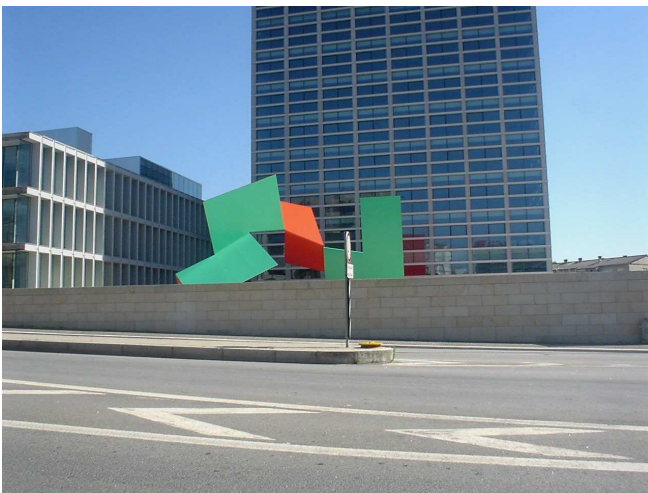


Intervenção Porto Palácio Hotel. 2005

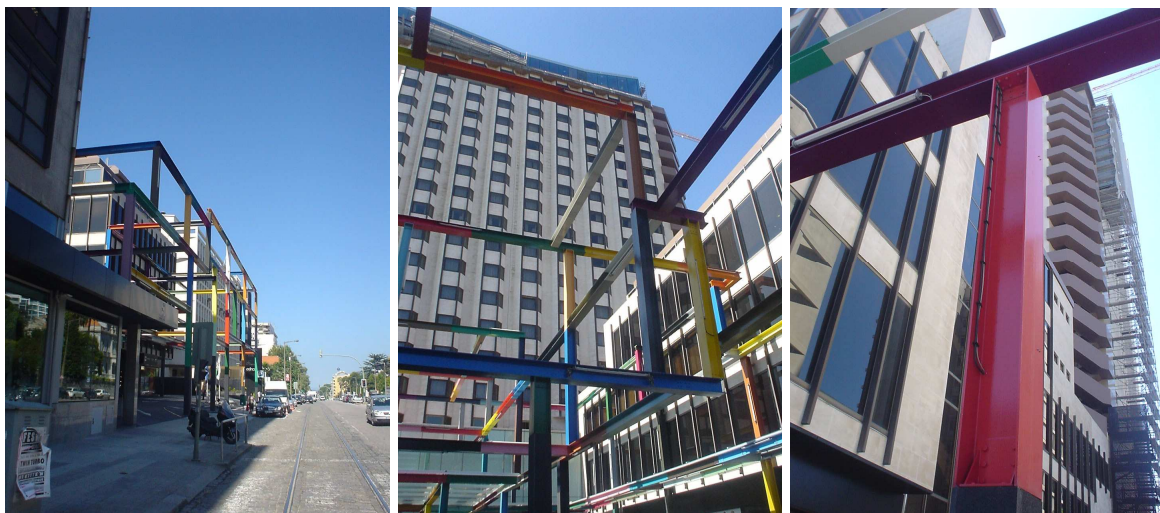


The Passage of the hours. 2004

PCReis pretendeu isolar os elementos constitutivos da sua intervenção plástica, conciliando desenho e arquitectura, relativamente a um todo – conjunto arquitectónico que não é somente o edifício do hotel mas o centro de comércio e serviços – *business center*.



Ângelo se Sousa decidiu uma peça isolada em si; geradora de situações diversificadas (em termos de percepção / recepção) em relacionalidade com os edifícios laterais (e o traçado rebaixado da VCI) através dos reflexos nas fachadas envidraçadas do edifício Souto Moura, enfatizando as discrepâncias e acentos de escala diferenciados.



Em PCReis, e atendendo à natureza da sua obra realizada ao longo de quase três décadas, evidenciam-se problemáticas de fundo: casa, cidade, espaço urbano – seus respectivos vestígios, denúncias, assunções e destroços. A unidade entre os três termos realiza-se através da abordagem de um outro conceito, o de “construção” que se verifica em toda a sua externalidade e devidamente intencionalizado.

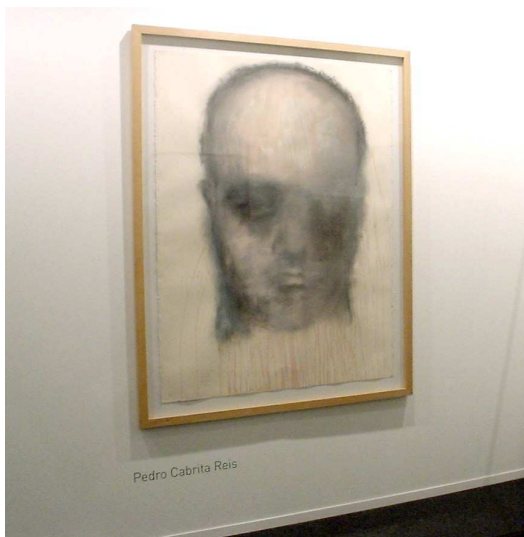


Os conceitos assumem as fantasmaticizações da contemporaneidade – a nível do individualismo e do sentido/actuação em moldes gregários.

Estas problemáticas revelam-se aglutinadoras de obsessões antropológicas e societárias morfologizadas em modelos estéticos recorrentes e gradativamente enriquecidos:

- depuração formal quase exaustiva, de tanto se aprofundarem os itens isolados,
- austeridade monocromática *versus* policromias emergentes;
- intenções de despojamento ético – quase estóico, por vezes;
- reconstituição “desindividualizada” (comum a todos e qualquer) dos gestos mais primordiais – quase iniciáticos – do fazer:
 - de apresentação dos objectos de uso até à persistência cénica objectiva para apropriação, recuperada do espaço habitável;
 - de preservação da humanidade, no seu sentido mais genuíno, incorporando modalidades tridimensionais mais oportunas para a corporalização arquitectural/escultural das ideias.

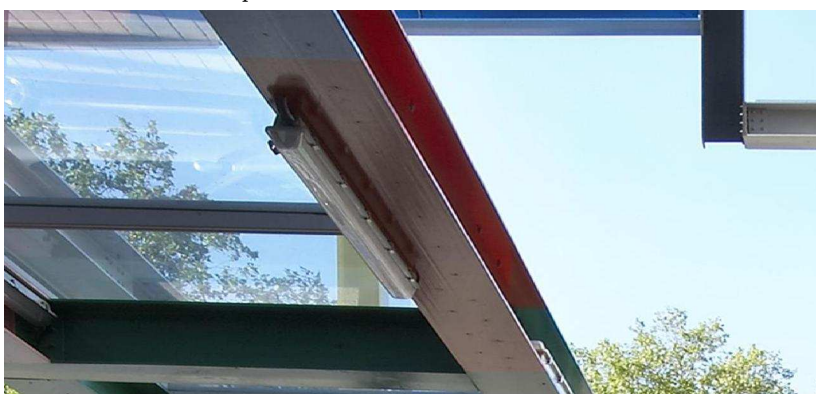
Curiosamente, se contemplarmos os Auto-retratos de PCReis, constata-se quanto estes conformam o espaço, nele definindo contornos e preponderâncias intrínsecas, quanto promovendo uma corporeidade de razão. Quanto o olhar situa as horas/tempos, quanto o olhar se movimento nos lugares/territórios.



Tudo começa, pois, com a identidade pessoal; tudo começa com o olhar, que pode ser deambulante ou dirigido, vocacionado quer num caso, quer em outro.

O olhar, a nossa percepção visual, constitutiva, é ponto de partida e chegada, num dimensionamento de cariz fenomenológico.

A nossa recepção estética não se reduz, num quadro axiológico bi ou tridimensional, que seja estanque, antes se expande e sobressai em sobreponibilidades inesperadas. Vê-se agregada por estímulos múltiplos e convocadores de toda uma integração cognitiva, cúmplice da sensibilidade, intuição e, obviamente, discernimento crítico, progressivo e infundável q.b.!



Stillness.2004

São vigas, traves que se instauram e sustentam, configurando teias sucessivas – irregulares/regulares, organizadas ou aleatórias, tornando-se interessantes peças de observação. Ou seja, não descurando as dimensões arquiteturais da intervenção, a focagem antropológica que medeia uma estética da contemporaneidade, orienta a instantaneidade mais actual.

A intervenção de PCReis demonstra simbolicamente, também, uma das grandes questões que pertence à tradição europeia ocidental: a construção. Em *De Re Edificatoria*, Leon-Battista Alberti remetia para a disciplina artística da Arquitectura. Ora, mais do que somente a arquitectura:

1. convoque-se o conceito de construção e se inscreva numa topologia de “coisas edificadas” (traduzindo literalmente);

2. a construção (*edificatio*) decorre no tempo, é conseguida, concretizada na duração que exige. E perdura, por assim entender-se, alonga a duração...

Tendendo a certos títulos de obras de PCReis verifica-se a constância da fundamentação filosófica, certamente de ênfase bergsoniana que assinala o “élan”, o instante e a duração...ou que lembra as brevíssimas e profundas teses constantes no “poema à duração” de Peter Handke, igualmente o autor de um “ensaio sobre o dia conseguido”.

Evidenciam-se, nas designações atribuídas às obras, em reflexo de sua substância eidética, os seguintes tópicos duais: espaço/construção, tempo/duração e intencionalidade/consecução.

*“Essa duração o que foi?
Foi um espaço de tempo?
Algo de mensurável? Uma certeza?
Não, a duração foi um sentimento,
o mais fugidío de todos os sentimentos,
que passa muitas vezes mais depressa que um instante,(...)”
(Peter Handke, *Poema à Duração*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p.23)*

Poder-se-ia concordar que as suas obras, numa certa perspectiva, contam histórias. Não no sentido de que contenham enunciações de índole narrativa, antes nos falam de uma maneira directa, sem intermediários, procedendo do próprio quotidiano. Atingem, como se sabe, certo dimensionamento de sublimidade, através, da acuidade e rigor estético que é deduzido da matéria em si enquanto sustenta conceitos extremos e ontológicos.

As matérias que PCReis usa, como no caso da intervenção do Porto, transfiguram-se na sua corporeidade basilar e transcendem-se, ascendendo do corpo para o mundo das ideias, por intercessão da reflexão filosófica. Assim, as suas materializações simples e vulgares (betão, cimento, tijolo, PVC, alumínio...) assumem uma significação elevada e espiritual, propiciadoras de estimular vivências sublimes. A atitude do artista perante a sua obra é, aliás, de uma extrema singeleza e lucidez, como se constata em excertos da incontornável entrevista concedida a Germano Celant (30 Janeiro 1995):

“O meu trabalho não tem nada a ver, nem com as afirmações, nem com a verdade. Preferia considerá-lo como um campo para a ambiguidade, o mistério e o subjectivismo: uma obra de arte é um momento de percepção.”



E, ainda:

“Imagina um momento de percepção, onde, mais além do “objecto” percebido, podes “ver” que tal objecto é como que uma encruzilhada, onde as recordações mais díspares chegam até ti, desde muitos e distintos lugares, como numa conversa, um mundo que passa, uma imagem, uma janela, um determinado cheiro. A singularidade da percepção é inevitavelmente limitada ao caos das recordações desencadeadas por aquele momento. O estável ou permanece estático mas também se aprecia como um turbilhão de meias recordações sem definir.” (Idem, ibidem)

Na obra pública de PCReis, quase inexplicavelmente para os mais incautos, apreendem-se insondáveis e intensas vivências afectivas que são elementos de uma partilha muda e que sossega na escuridão, pontuada – espécie de redenção – pela iluminação de néon que atraiçoa a noite. Isso acontece na intervenção em análise, conferindo-lhe uma substância (poética) potencializadora de recepção estética ainda mais intensiva e acutilante.

A escuridão – nocturna – do meio envolvente, donde se salientam as luzes habituais de qualquer cidade, é descentrada através da iluminação que agudiza as notas cromáticas, então transfigurada numa geometria linear que exalta o poder do desenho em suas linhas e vibrações.

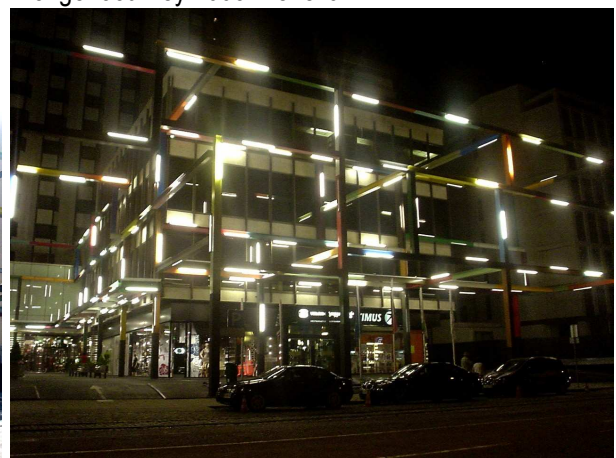
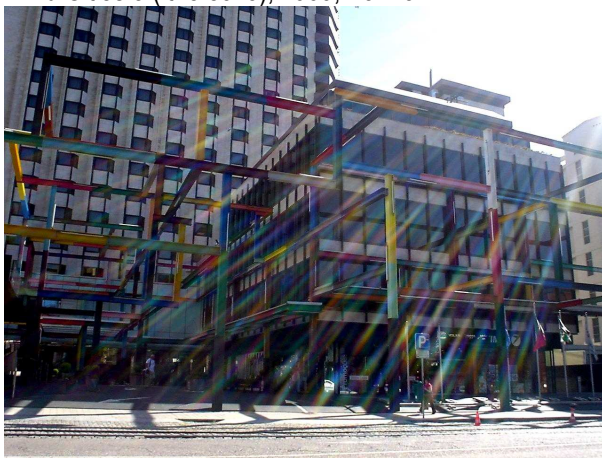
Assim, os seus trabalhos oscilam numa bipolaridade advertida por Gilbert Durand – diurno e nocturno, como fica evidenciado nas fotografias que seguem:



Blind Cities 5 (the echo), 1999, Torino



Longer Journey.2003. Veneza



Outros trabalhos, no caso de PCReis, se poderiam considerar sob este ponto de vista, pois se trata de condição constitutiva de qualquer trabalho colocado em espaço urbano. As características da iluminação, todavia, devem ser diferenciadas, entre aquela que é própria à obra em si tendo sido estudada, apropriando-se à morfologia e procurando evidenciar os elementos que o artista decidiu, e aquela outra iluminação que, procedendo do meio, vem inundar a obra, sendo inevitável.



CAV. Coimbra. Long Journeys (site specific) 2003

Verifica-se, portanto, a necessidade de articulação conveniente entre ambas incidências de luz, salvaguardando-se, ainda, os casos de inserção num espaço público “aberto” – caso do Porto Palácio Hotel – ou num espaço público com características de certa delimitação de lugar – caso do CAV/Coimbra.

Não se pode ignorar um outro aspecto, relativo às condições e circunstancialidades de recepção, decorrente da percepção, por parte do público que transita e visita. O posicionamento psico-afectivo em todas as suas particularidades é subsumido a distintas axiologias quanto ao estado diurno e ao

estado noturno. O envolvimento fantasmático, a título de exemplo, promovido quer sócio-culturalmente, quer em termos psicanalíticos (identitários, também) condiciona, altera a natureza aparential e vivencial do objecto percebido. Assim, a contemplação do trabalho de PCReis, em plena Av.da Boavista, à noite, sentido com a presença da circulação viária (e correspondente luz automóvel), a ausência ou a afluência de transeuntes ou utentes do Hotel, determina o que está lá/o que lá permanece=fica (da sein/da bleiben) para ser visto.

Poderia inferir-se que, também durante o estado diurno, a incidência do sol altera a percepção da obra, designadamente, no que remete à constituição/instituição das sombras.

A sombra, essa parte dita “inferior” da personalidade, transporta efabulações e proporciona variações/mudanças perceptivas. Atendendo à fixação do espectador no espaço, perante a intervenção ou dentro desta, ou ainda, de dentro do edifício e olhando para o exterior, entra-se diferentemente na obra. A pessoa gere, através da sua mobilidade e fixação, as condições de observação primeiro e de contemplação depois e durante.

“É sempre a minha sombra, a sombra de si mesmo que se projecta sobre o mundo da representação. É uma presença derivada, um desejo permanentemente impreciso de uma geografia da perfeição.”
(Pedro Cabrita Reis, entrevista.cit.)

Luz, sombra é sempre questão de olhar, como se referiu anteriormente. Daí, a encenação que imprime às suas obras, a teatralidade incentivada nos enquadramentos, quer dos *site specific*, quer dos *project specific*. A titulação da série “Blind Cities”, desenvolvida a partir de inícios da década de 90 e que viajou em diferentes configurações por várias cidades, quer europeias, quer da América do Sul, pareceria um contra-senso, uma subversão dessa primazia do olhar. Não deve, creio, ser compreendida, desse modo. A exaltação do não-ver da cidade exige, mais e mais, que se veja. Por outras palavras, perante a cegueira do gregário, há que exacerbar a capacidade de ver de cada unidade pessoal, dentre o gregário. As “Blind Cities”, à semelhança de inúmeras, outras, séries de PCReis, assumem em toda amplitude a sua ideologização que, do estético, pode assumir os demais territórios e vertentes do humano. Mediante os seus projectos, recorrendo a tópicos da memória e da existência comum, o autor constrói desde o intimismo do seu olhar até todo aquele “território onde decorrem sem mediação os fluidos íntimos da vida pessoal ou privada” (PCReis, entrevista cit.), de todos e cada um, acrescentaria...Casas que possuem nome, ou casas de anonimato – caso do que seja um “hotel” –, são nichos filosóficos e políticos que abrem para topologias temporais irreversíveis.



Nas “Blind Cities” (1998), as casas internas cumprem os propósitos que o fechamento sobre si implica. Donde, mesmo sem conformação explícita as estruturas remeterem para o conceito de casa, como se antecipou.



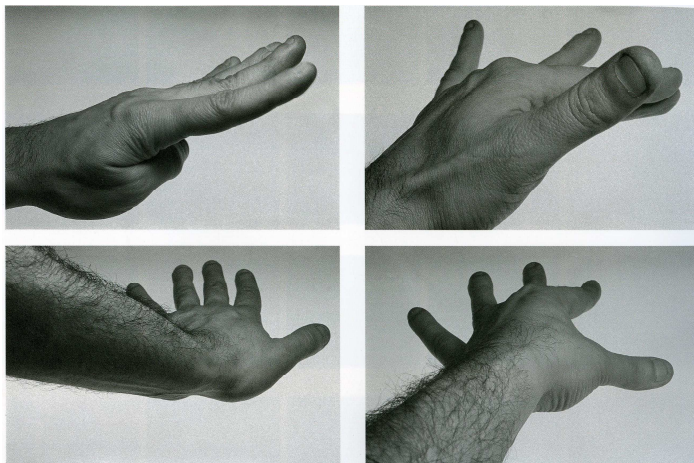
Na série “Catedral” (1999), a sacralidade transporta-se para edifícios contextualizáveis na memória e na arqueologia industriais. Assim, se conjugam dimensões, aparentemente inconciliáveis: o fechamento sobre si e a abertura sem finitude ainda que enclausurada numa ordem de luz artificial onde os muros dissolvem a limitação embora a localizem.



A intervenção na Av. da Boavista avança numa linearidade de construção, quase de ordem utopista, salvaguardem-se as ambiguidades subjacentes. É um trabalho de profunda convicção e noção de existencialidade, viabilizando o encontro, direccionando favoravelmente a relacionalidade entre os anónimos que converge – pela direcção do olhar – para um alvo visual urbano.

“Um artista é, de certo modo, um construtor da memória para o futuro. Dentro de 500 anos Duchamp e Beuys serão decisivos para entender o século XX...Inscrevo o meu trabalho e a minha actividade como artista dentro deste complexo fluxo, combinando memória e tempo.”
(PCReis, entrevista cit.)

Ângelo de Sousa:



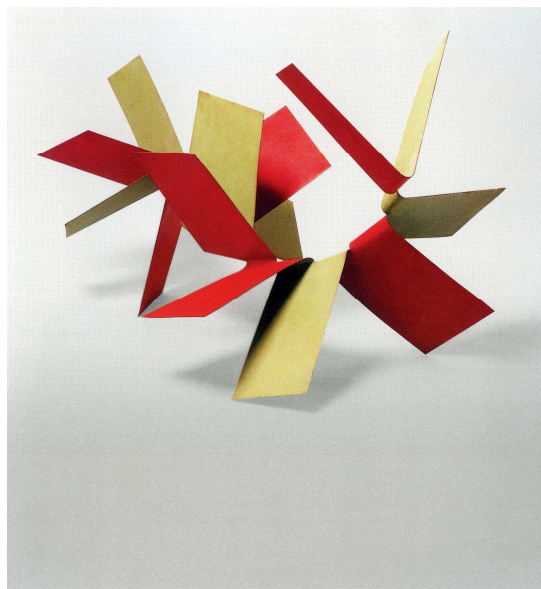
a olhar para a escultura...” (Ângelo de Sousa)

“...quer dizer, fazia um desenho como quem já está

Em Ângelo de Sousa, a razão individual, a percepção do corpo próprio, assegurou o processo de criação, estendendo-se a múltiplas sustentações plásticas e a distintos suportes e registos, ao longo de mais de 40 anos de obra. Entre todos, atravessam-se elementos/substâncias comuns e recorrentes que, progridem e se movimentam em prol de uma unidade diversificadora. Contextualize-se, nesta assunção cronológica que marca as diferenças e garante a concordâncias o caso da obra colocada na Av. da Boavista nos inícios do séc. XXI.

Em Outubro de 2006, decorreram as diligências que viriam a culminar na colocação, *in loco*, da peça à escala, partindo de uma maqueta em alumínio da série que o artista desenvolveu nos anos 70. A peça transfigurou-se numa obra de ferro, monumental, com cerca de 18 toneladas de peso, executada em caixas ocas para ter a rigidez pretendida, pintada em duas cores: verde azulado e um vermelho alaranjado. A pintura era feita depois das chapas estarem dobradas para que não estalasse.

Quando das primeiras e pequenas esculturas, datadas dos anos 70, Ângelo de Sousa optou por pintar as chapas de ferro dobradas, pois considerava tratar-se de “um material feio”, que facilmente ganhava ferrugem. Inicialmente, usava tintas de esmalte, aplicadas na construção civil, uma espécie de “subcapa”.



Escultura.1966.ferro pintado.

“...achava chato que tivessem a mesma cor dos dois lados, embora fosse mais fácil pintá-las de uma só cor. Pintar duas faces era difícil porque era preciso estar sempre “com o Credo na boca” para não borrar do outro lado, para não enganar. Demorava mais que o dobro do tempo...”
(Ângelo de Sousa)

As peças, executadas neste período, foram apresentadas pela primeira vez, em Lisboa, na Galeria Bucholz. Nalguns casos, posteriormente viriam a ser executadas numa escala dita monumental.

Remetendo a essas esculturas, saliente-se que a exploração formal-material e espacial que desenvolvida pelo autor, no respeitante à versatilidade da modulação elementar (singular) de cada peça, e de acordo com as respectivas movimentações sobre o seu próprio eixo, decorria da concepção do modelo linear da construção e da plasticidade substancial e sistemática.

Cada peça, cada um dos objectos, é uma unidade conseguida, em que subsiste, coexistindo, a permissividade do produto a ultimar, através do qual é possível reconceber a natureza das suas diversificações colaterais. Trata-se de formas de valor neutro, dominando o alongamento na horizontal, que se apresentam reduzidas na sua elementaridade existencial, por analogia às

condições fenomenológicas da percepção que podem ser improvisadas pelos espectadores.

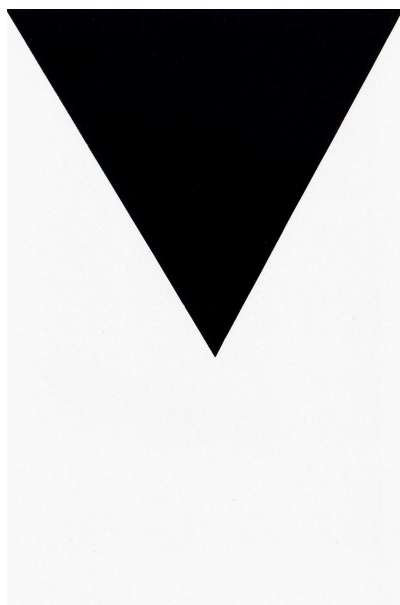
Atendendo, quer às pinturas, quer às experimentações cinematográficas e fotográficas, realizadas nos anos 60 e 70, os denominadores comuns são evidentes. Quer quando o artista regista – em termos auto-presentativos as suas mãos em gestos de flexibilização de movimentos, quer quando aborda segmentos arquitecturais urbanos ou paisagísticos, a exploração da linearidade e da “dobra” são tópicos conceptuais recorrentes.

Retrocedendo a finais dos anos 60, recordem-se as peças monocromas, em suas múltiplas variantes, que manifestam pontos de relacionalidade com trabalhos realizados no Brasil, por Mira Schendel e por Lygia Clark, entre outros.

No caso da artista Suíça, radicada no Brasil, a aproximação entre linguagens picturais é da mais rica cumplicidade e sincronismo:



Mira Schendel, sem.tit.sem.dat.

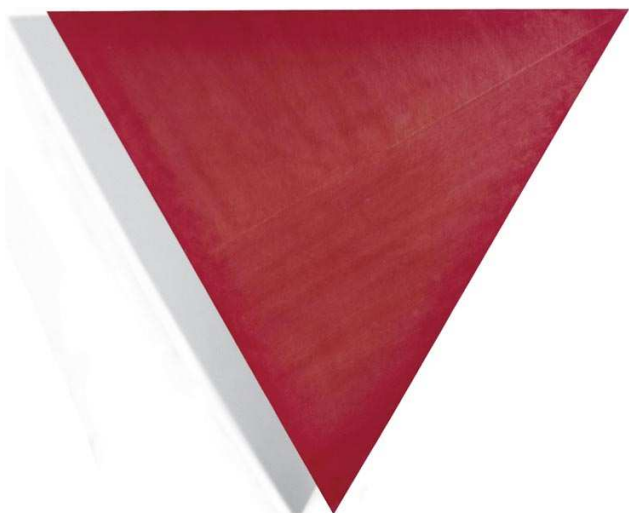


Ângelo de Sousa, pint.1972.sem.titulo



Hélio Oiticica, Série branca. 1959

Poder-se-ia, igualmente, relembrar as afinidades evidentes entre as pinturas concretas de Hélio Oiticica, Geraldo de Barros e Lygia Clark *versus* Almada Negreiros, o que comprova a actualidade das investigações de uns e outros artistas de um lado e outro do Oceano!



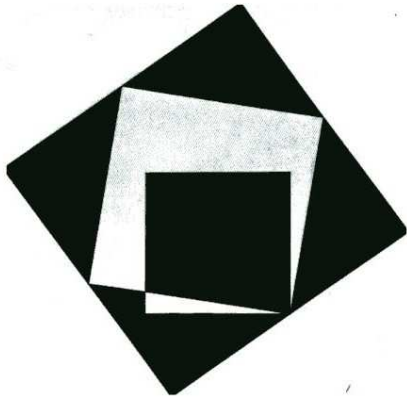
Hélio Oiticica - Série vermelha 1959



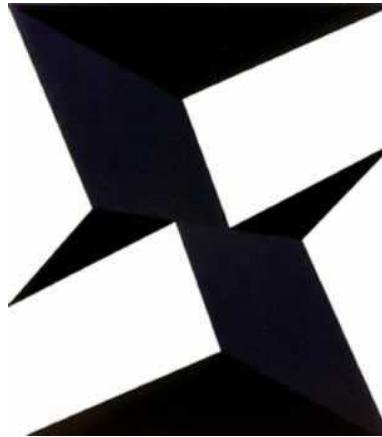
Mira Schendel, sem.tit.sem.dat.



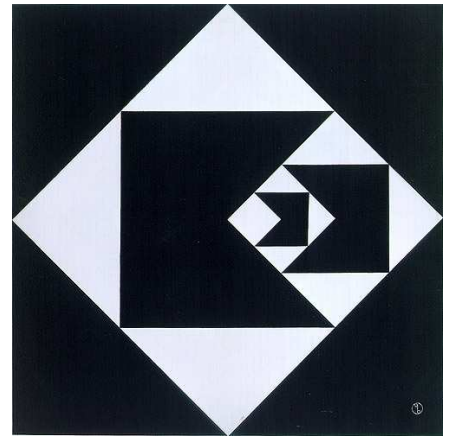
Ângelo de Sousa, pintura, 1973



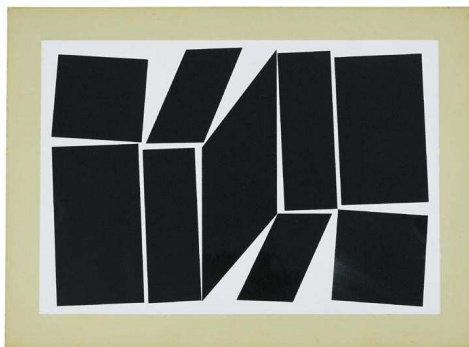
Almada Negreiros, Porta de Harmonia.c.1957



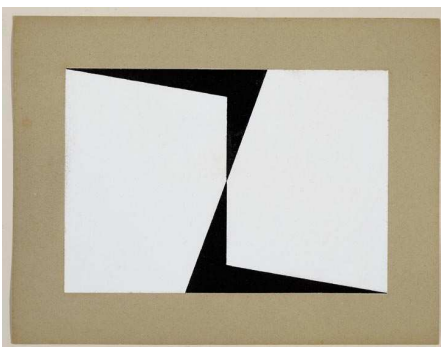
Lygia Clark, Planos em superfície.1957



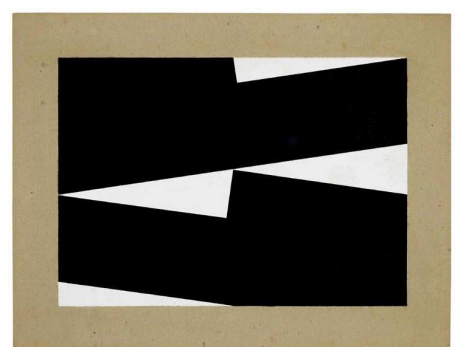
Geraldo Barros, Função diagonal, 1952



Hélio Oiticica, Metaesquema, 1958



Metaesquema, 1959

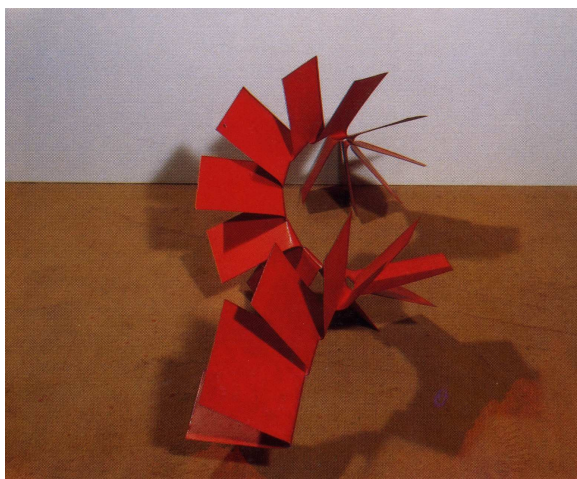


Metaesquema, 1959

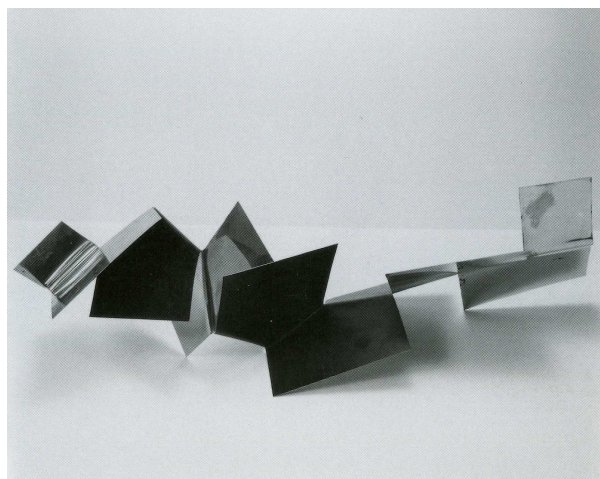
Nomeadamente, os trabalhos desenhados, tridimensionalmente, com intuito de explorar as inúmeras potencialidades plásticas e estéticas, de incorporar volumetria na fita de *Moebius*.

Salvaguarde-se que as intencionalidades subjacentes às produções, por exemplo de Almada Negreiros, artista com quem Ângelo de Sousa expôs pela 1ª vez na sua carreira, se impregnavam na prossecução de uma razão hermética, vinda desde a estética pitagórica e que se consolidou nos estudos esoteristas de toda uma tradição patente na historiografia mais secreta no Ocidente. Por outro lado, a razão da exponencialidade geométrica, o cálculo aplicado e rigoroso, expunham, também, a pesquisa de redução aos sinais visuais originários e sintéticos, partilhados por abstraccionistas/concretistas (no caso brasileiro) de teor mais “plasticista” tão-somente...

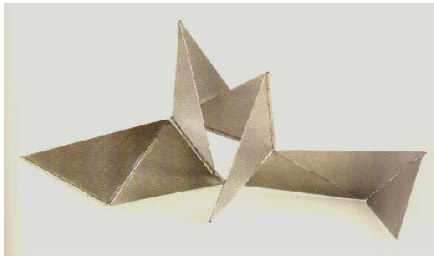
Ângelo de Sousa aplicou o primado do desenho, através de uma quase exaustiva e extrema assunção da linha, não apenas como consecução do traço, quanto a flexibilidade do pensamento racional externalizado e corporalizando no espaço a permeabilidade da percepção pluridimensional.



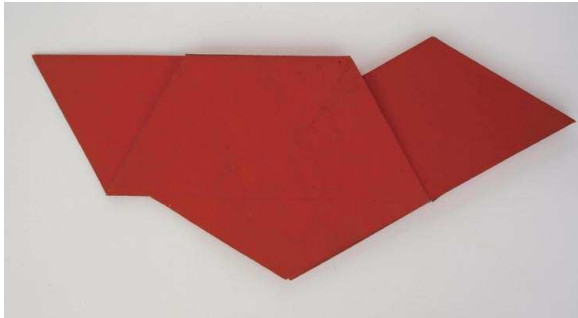
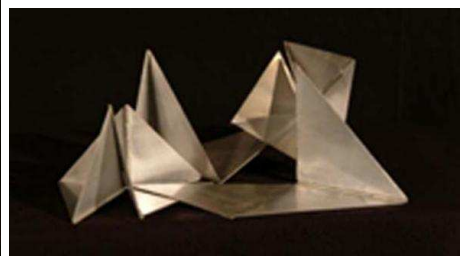
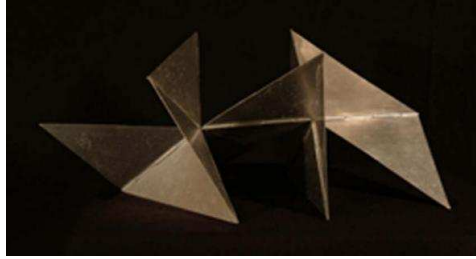
Ângelo de Sousa, Escultura. Vermelha. aço.1967



Escultura Aço.1967



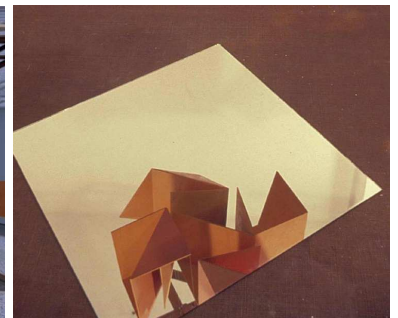
Lygia Clark, Caranguejo Duplo.1960.C



Hélio Oiticica, Relevo espacial, 1959



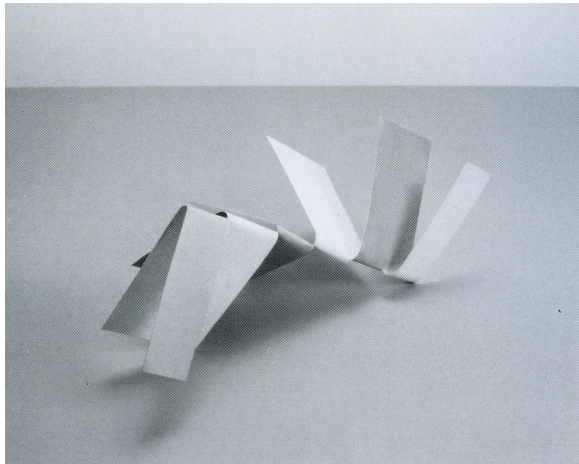
Grande Núcleo, 1960-66



NC1 Pequeno Núcleo no. 01 1960

As formas acima apresentadas revelam-se variações e serialidades implícitas que correspondem a uma quase obsessiva e inesgotável improvisação morfológica, tanto no campo bidimensional, quanto no tridimensional. As esculturas pintadas ambos os lados subvertem a indiferencialidade, a ilusão perceptual, implícita na fita de *Moebius*.

A bicromaticidade provoca uma relação perceptual no espaço diferente do que sucede em Ângelo de Sousa como se constata:



Escultura. Aço. 1967

Ângelo de Sousa desenvolveu inúmeros estudos, como se constata, bi e tridimensionais, explorando as múltiplas flexibilizações e apropriações das linhas no espaço. Oscilou entre direccinamentos tendentes ao fechamento e, oposicionalmente quase, tendentes à expansividade infindável. Uma e outra intenção revelaram-se inócuas, versáteis e geradoras, por si mesmas de outras e mais resoluções directas e indirectas. As organizações – que se podem reduzir num exercício de rigor – à linearidade de predominância irregular dentro de certas condições de regularidade geométrica, abrem-se para derivações não somente plásticas, mas de teor perceptivo, cognitivo e eidético mesmo.

As afinidades electivas, que ganhou em Almada Negreiros, autor com quem realizou a sua primeira exposição individual em inícios dos anos 60, devem entender-se como propiciadoras de uma movimentação prospectiva que acompanhou as mudanças grandes dos anos 60 e 70 no panorama português – um outro “Começar”...parafraseando o modernista!

No respeitante aos artistas brasileiros – Geraldo de Barros, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel, todos eles desenvolveram as respectivas obras num enquadramento histórico precursor em termos internacionais que, finalmente, neste início de novo milénio, conduz a uma reescrita da história

da Arte Ocidental. O *Concretismo* e o *Neo-Concretismo* dirigiram uma multiplicidade de variantes, em consentaneidade a denominadores comuns, cravejados pelas opções personalizadoras e singulares dos seus protagonistas.

Entendam-se dois tópicos conclusivos a respeito e que retomo das teorizações hermetistas de Almada:

1. “Antegrafia”, essa linguagem visual, externalizada em formas geométricas regulares, testemunhos de sincronismos – topográficos e cronológicos distantes – triângulo na pintura e demais movimentações, rotativas e transladativas;
2. Convocação de elementos canónicos gregos que conduzem a distanciamentos picturais e geométricos, designadamente, numa remitologização plástica (e, portanto, visual, se assim se pode afirmar) arquitectural;
3. Obsessão ontológica pela assertatividade – a nível da composição (planificação na pintura e volumetização na escultura) de estruturas austeras, lúcidas e essencialmente contentoras de substâncias polissémicas.

“...eu penso que pintar de um lado e outro – e geralmente com cores contrastantes, azul/branco ou então vermelho/verde – mostra que aquilo dá a volta. E porque reparei, e isso até tem a ver com a questão da topologia que quando eram de uma só cor, as pessoas às vezes já não sabiam se estavam a ver uma face ou outra. Ou pensavam que estavam a ver uma e estavam, de facto, a ver a outra. Porque quando há uma dobra sucessiva, sistemática, e parece aquilo é sempre a mesma face, mas não é. Nesse caso, pintar de cores diferentes tem a ver com chamar a atenção para o facto de haver duas faces distintas. Numa cor só, não a notam...”
(Ângelo de Sousa)

Assim, se faça a aproximação à bicromaticidade da escultura implantada na Av. da Boavista, peça com um total de 14 m de comprimento por 8 m de altura – aproximadamente ao nível de altura do 2º piso do edifício adjacente ao qual foi colocada. Sustentada em 2 apoios, ancorada no lado oposto, é uma estrutura em arco que vibra com o vento, por vezes em turbilhão, dada a sua localização numa zona assaz elevada, e com profundidade, relativamente à VCI próxima. Dependendo do posicionamento, da colocação do espectador, transeunte ou condutor, a peça assume visibilidades e configurações (morfologias) bem diferenciadas. Se nos confrontarmos com a peça dirigidos para a avenida da Boavista, esta remete para um arco geometricamente irregular, uma espécie de pórtico de reminiscência simbólica grega.

A exploração morfológica e espacial apreensível nesta peça monumental é demonstrativa da versatilidade da modulação elementar (singular) que assiste igualmente às maquettes e pequenos formatos executados nos anos 70. Cada peça é uma totalidade, de valência polissémica – atendendo a pluralidade de contemplação e recepção por parte dos espectadores; susceptível de gerar “movimentações” sobre o seu eixo, decorrente da concepção do modelo linear da construção e da plasticidade substancial e sistemática. Cada peça, assim como cada objecto, é uma unidade concentrada, em que subsiste, coexistindo, a individualidade do produto a ultimar, com o qual é possível reconceber a natureza das suas diversificações colaterais. Formas de valor neutro, dominando o alongamento horizontal que se apresentam reduzidas na sua elementaridade existencial, por analogia às condições fenomenológicas da percepção, que podem ser improvisadas pelo espectador. Em finais dos anos 80, cerca de dez anos depois das peças experimentadas por Ângelo de Sousa, encontramos morfologias e funcionalidades análogas em Pablo Palazuelo, caso de “Les Rives”, expondo uma operacionalidade das dobragens relacionável às do autor português.