

Homenagem de KWY a Nuno Gonçalves por ocasião do centenário do Infante





\*kwy

WVWY > WYY  
K K W W W W K  
K K Y Σ > K W W W K  
Y Y W W W W K  
W W W W W W K  
W W W W W W K  
Y W K I A W K W  
W Y Y Y K W  
W W Y Y K W  
W W Y Y K W

l u r d e s   c a s t r o

c h r i s t o

Óleos

1959

1. Abril 38 × 46
2. Outubro 65 × 54
3. Novembro 85 × 116
4. Dezembro 60 × 60

1960

5. Janeiro 81 × 54
6. Fevereiro 92 × 65
7. Fevereiro 73 × 60
8. 100 × 81
9. Junho 90 × 60
10. Junho 60 × 81
11. Agosto 250 × 200
12. Agosto 85 × 65
13. 24 × 19
14. Guaches
15. Desenhos

Inventários

1960

16. Quatro caixas embalagens mumificadas — caixa aberta — duas caixas
17. Quatro caixas embalagens mumificadas — quatro caixas fechadas
18. Quatro caixas embalagens mumificadas — duas caixas fechadas — uma prateleira — uma garrafa embalagem mumificada — uma embalagem mumificada — duas garrafas cheias — três caixas fechadas
19. Uma mesa — oito caixas embalagens mumificadas — uma garrafa embalagem mumificada — uma garrafa cheia — nove caixas fechadas — oito caixas abertas
20. Uma prateleira — oito caixas embalagens mumificadas — dez caixas fechadas — duas caixas abertas
21. «Baguette» mumificada
22. Desenhos

costa pinheiro

do sofrimento

Óleos

23. Para a Minka 120 × 80

24. Número um 100 × 100

25. Número dois 100 × 100

26. Delírio 1 80 × 60

27. 100 × 70

28. 100 × 91

29. Homenagem a meu pai 125 × 90

30. 80 × 61

31. 80 × 70

Têmpera

32. 87 × 86

Desenhos

33. a. a h. 38 × 28

i. Delírio 5 41 × 37

j o s é e s c a d a

1960

Óleos

34. 100 × 65

35. 100 × 65

36. 146 × 114

37. 33 × 22

Aquarelas

38. a 47. 63 × 48

Desenhos

48. a 50. 40 × 30

51. 63 × 48



Abraços René

exposição grupo kwy subsidiada pela  
abraços Lardes  
T.M. VOT.

fundação calouste gulbenkian na  
mais abraço João Vitor

sociedade nacional de belas artes

Enada  
não temos apalhados muito

de 11 a 20 de dezembro de 1960



# j o s é e s c a d a

*Simulação caligráfica* — assim se poderia definir a pintura de José Escada. E falando da pintura a óleo ou aguarela, logo se fala do desenho, por onde ela começou, não por razões de estruturação, menos ainda de treinamento, mas por causa de uma investigação que lhe era necessária. O pintor precisava de saber onde é que a caligrafia acabava, e, escrevendo os seus desenhos, entendeu, no fim dela, o desejado nascimento das formas.

Não acabava porém a caligrafia que nunca intencionalmente começara. Não sendo um fim, como poderia ela terminar? Aquilo que a princípio fora pretexto, ou desculpa, passou depois a ser jogo. A imitação tornou-se simulação. Estas longas linhas tortuosas, onduladas por uma preguiça atenta, sinuosas, eram *formas*, logo definidas pela própria densidade da substância corpórea, e, mais fundamentalmente, pelas suas relações espaciais. O espaço, na pintura de Escada, começou por ser recomposto, como através de uma colagem de recortes, numa reinvenção mental, paralela à do paradoxo de Lapique. Uma espécie de justaposição de momentos de espaço imprimia então dinamismo às composições e criava um contraponto plástico, propondo-lhes uma simultaneidade convencional. Mas, como a de todos os jogos intelectuais, a sua infantilidade veio a aparecer, e a sua irrealidade também — no meio de uma pintura que procura, em acrescida aflição, inventar o real, como único processo adulto de dele se aproximar. E o pintor levou as suas formas a um ponto em que a fusão atmosférica aparece como solução pictural. Elas são agora surpreendidas num momento de acção e o dinamismo

J. E. — n. 1934 Lisboa. Vive em Paris. Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian.

TEMOS A TODO O INSTANTE QUE RECONQUISTAR O SENTIDO DA VISTA, POIS OS NOSSOS OLHOS TRANSFORMAM-SE DEPRESSA EM HOLOFOTES DISTRAÍDOS.

OLHEMOS POR ISSO GRATUITAMENTE.

ABANDONEMOS POR UM MOMENTO A PREOCUPAÇÃO DE IDENTIFICAR, DE RECONHECER — PARA QUE A FORMA QUE TAMBÉM ESTÁ EM NÓS SE DESCUBRA.

José Escada

# j o s é e s c a d a

*Simulação caligráfica* — assim se poderia definir a pintura de José Escada. E falando da pintura a óleo ou aguarela, logo se fala do desenho, por onde ela começou, não por razões de estruturação, menos ainda de treinamento, mas por causa de uma investigação que lhe era necessária. O pintor precisava de saber onde é que a caligrafia acabava, e, escrevendo os seus desenhos, entendeu, no fim dela, o desejado nascimento das formas.

Não acabava porém a caligrafia que nunca intencionalmente começara. Não sendo um fim, como poderia ela terminar? Aquilo que a princípio fora pretexto, ou desculpa, passou depois a ser jogo. A imitação tornou-se simulação. Estas longas linhas tortuosas, onduladas por uma preguiça atenta, sinuosas, eram *formas*, logo definidas pela própria densidade da substância corpórea, e, mais fundamente, pelas suas relações espaciais. O espaço, na pintura de Escada, começou por ser recomposto, como através de uma colagem de recortes, numa reinvenção mental, paralela à do paradoxo de Lapique. Uma espécie de justaposição de momentos de espaço imprimia então dinamismo às composições e criava um contraponto plástico, propondo-lhes uma simultaneidade convencional. Mas, como a de todos os jogos intelectuais, a sua infantilidade veio a aparecer, e a sua irrealdade também — no meio de uma pintura que procura, em acrescida aflição, inventar o real, como único processo adulto de dele se aproximar. E o pintor levou as suas formas a um ponto em que a fusão atmosférica aparece como solução pictural. Elas são agora surpreendidas num momento de acção e o dinamismo



acontecido não é de categoria especulativa. Antes sensível — e os seus valores cambiantes, fazendo-se e desfazendo-se as formas, levam a *simulação caligráfica* de ao princípio a uma consequência que era insuspeitável.

Isto é, provam a qualidade e a necessidade pictóricas de José Escada, e a sua imaginação pictórica também — rara, rara em Portugal, e ainda mais quando se encontra com exigências poéticas.

Por isso eu quero ainda lembrar que José Escada, na ponta mais nova da mesma «terceira geração», está a equivaler (e a vários títulos, melhores e piores: de lenta elaboração, de pequena produção, de atenta inteligência actual) a um Fernando Azevedo, que lhe é uma dúzia de anos mais antigo.

JOSÉ AUGUSTO FRANÇA

Paris, Novembro 1960

J. E. — n. 1934 Lisboa. Vive em Paris. Bol-  
seiro da Fundação Calouste Gulbenkian.

TEMOS A TODO O INSTANTE QUE  
RECONQUISTAR O SENTIDO DA  
VISTA, POIS OS NOSSOS OLHOS  
TRANSFORMAM-SE DEPRESSA EM  
HOLOFOTES DISTRAÍDOS.

OLHEMOS POR ISSO GRATUITA-  
MENTE.

ABANDONEMOS POR UM MOMENTO  
A PREOCUPAÇÃO DE IDENTIFICAR,  
DE RECONHECER — PARA QUE A  
FORMA QUE TAMBÉM ESTÁ EM NÓS  
SE DESCUBRA.

José ESCADA



# rené bertholo

R. B. — n. 1935 *Alhandra. Vive em Paris.*  
*Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian.*

Sempre que nos foi proporcionada a oportunidade de escrever sobre a pintura de René Bértholo, pareceu-nos ver nela, para lá das inevitáveis nuances e flutuações que a experiência pessoal e o encontro com a pintura dos outros vai marcando, uma constante fidelidade a certas formas expressivas, na cíclica fatalidade de ver reaparecer o que momentânea.

Esta dificuldade de esquecer que é um dos eixos da pintura moderna cria na obra de René Bértholo um clima dramático que claramente o diferencia dos seus camaradas de geração.

A uma sensibilidade atenta que constantemente se abre e deslumbra aos apelos exteriores, contrapõe-se a necessidade de os confrontar e corrigir com o apelo interior a que obedece o gesto expressivo. Em alguns dos quadros que pontuam este diálogo dramático na evolução da sua pintura, o espaço plástico neles construído testemunha eloquentemente desta dialéctica de aceitação e recusa: neles se inscreve o gesto que aprisiona a forma e a dilacera; sempre a marca orgulhosa e desesperada devora o precário e melancólico edifício do tempo.

A pintura de René Bértholo é testemunho duma preocupação que me parece reflectir um dos mais importantes problemas das artes plásticas de hoje: o da conciliação num espaço homogéneo e imediato dos elementos formais tradicionais, depois de reinventados pela arte moderna.

APRENDI POR EXPERIÊNCIAS. EM VEZ DE TENTAR CRIAR UM «ESTILO», UMA «MANEIRA», PROCURO DEIXAR FALAR O QUADRO. O QUE ELE DISSER, E PORQUÊ O DIZ ATRAVÉS DE MIM, SERÁ O MEU ESTILO, SOMA (DENOMINADOR COMUM) DE FORMAS DIVERSAS E APARENTEMENTE ANTAGÓNICAS.

RENÉ BÉRTHOLO

# rené bertholo

Sempre que nos foi proporcionada a oportunidade de escrever sobre a pintura de René Bértholo, pareceu-nos ver nela, para lá das inevitáveis nuances e flutuações que a experiência pessoal e o encontro com a pintura dos outros vai marcando, uma constante fidelidade a certas formas expressivas, na cíclica fatalidade de ver reaparecer o que momentânea.

Esta dificuldade de esquecer que é um dos eixos da pintura moderna cria na obra de René Bértholo um clima dramático que claramente o diferencia dos seus camaradas de geração.

A uma sensibilidade atenta que constantemente se abre e deslumbra aos apelos exteriores, contrapõe-se a necessidade de os confrontar e corrigir com o apelo interior a que obedece o gesto expressivo. Em alguns dos quadros que pontuam este diálogo dramático na evolução da sua pintura, o espaço plástico neles construído testemunha eloquentemente desta dialéctica de aceitação e recusa: neles se inscreve o gesto que aprisiona a forma e a dilacera; sempre a marca orgulhosa e desesperada devora o precário e melancólico edifício do tempo.

A pintura de René Bértholo é testemunho duma preocupação que me parece reflectir um dos mais importantes problemas das artes plásticas de hoje: o da conciliação num espaço homogêneo e imediato dos elementos formais tradicionais, depois de reinventados pela arte moderna.



Esta conciliação, que certos movimentos contemporâneos continuam a adiar, procurando substituí-la por uma especialização ou formalização do vocabulário plástico, parece-me inevitável na pintura dos próximos anos. René Bértholo, creio, entende esta necessidade, que afinal nasce no próprio coração do pintor dividido e disperso. Sem nada recusar da experiência que fatalmente o condiciona e inspira, René Bértholo procura descobrir o acento particular da sua presença, para lá dos encontros fortuitos ou fabricados. Exemplarmente, recusa a fórmula estereotipada alheia às suas preocupações e ao seu temperamento.

SEBASTIÃO FONSECA

R. B. — n. 1935 *Alhandra. Vive em Paris.*  
*Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian.*

APRENDI POR EXPERIÊNCIAS. EM  
VEZ DE TENTAR CRIAR UM «ESTILO»,  
UMA «MANEIRA», PROCURO *DEIXAR*  
*FALAR O QUADRO.* O QUE ELE DISSER,  
E PORQUÊ O DIZ ATRAVÉS DE MIM,  
SERÁ O MEU ESTILO, SOMA (DENOMINADOR  
COMUM) DE FORMAS DIVERSAS E APARENTEMENTE ANTAGÓNICAS.

RENÉ BÉRTHOLO





# retrato de lurdes castro

DESCI O MEU OLHAR ENORME E PURO  
A DOR INTEIRA MINHA E A ESPERANÇA ABERTA.  
O INDEFESO CORPO ERGUI A RAIVA  
E AO ESPANTO QUE O SAGRASSE E DEFINISSE.

DE AMOR SÔMENTE, O VENTRE ME TREMIA...  
MAS QUAL O AMOR QUE A VIDA FIXASSE?

E FOI DEPOIS A LENTA LONGA ESPERA...

AOS APELOS DA NOITE OFERECI  
POR NEGAÇÃO DE MIM A FACE EXPOSTA.

E ERA AINDA A LONGA LONGA ESPERA...

*L. C. — n. 1930 Funchal. Vive em Paris. Ex-bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian.*

«MUDAM-SE OS TEMPOS, MUDAM-SE AS VONTADES,  
MUDA-SE O SER, MUDA-SE A CONFIANÇA;  
TODO O MUNDO É COMPOSTO DE ~~COM~~ MUDANÇA,  
TOMANDO SEMPRE NOVAS QUALIDADES.»

(LUÍS DE CAMÕES)

# retrato de lurdes castro

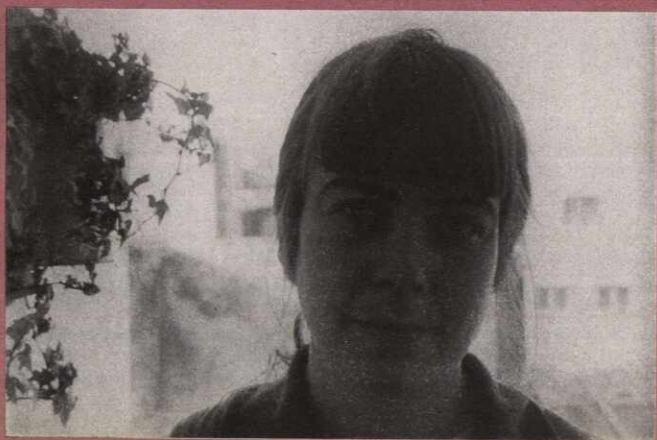
DESCI O MEU OLHAR ENORME E PURO  
A DOR INTEIRA MINHA E A ESPERANÇA ABERTA.  
O INDEFESO CORPO ERGUI A RAIVA  
E AO ESPANTO QUE O SAGRASSE E DEFINISSE.

DE AMOR SÔMENTE, O VENTRE ME TREMIA...  
MAS QUAL O AMOR QUE A VIDA FIXASSE?

E FOI DEPOIS A LENTA LONGA ESPERA...

AOS APELOS DA NOITE OFERECEI  
POR NEGAÇÃO DE MIM A FACE EXPOSTA.

E ERA AINDA A LONGA LONGA ESPERA...



AO MUNDO FUI PORÉM E O VENTRE LARGO  
DO MUNDO INTERROGUEI, SÓ MUNDO E EU.  
POR NEGAÇÃO E MÁGOA AO MUNDO FUI.

UMA FORÇA MAIOR DE MIM GERMINA.

HELDER MACEDO

Londres, Out. 1960

«MUDAM-SE OS TEMPOS, MUDAM-SE AS VONTADES,  
MUDA-SE O SER, MUDA-SE A CONFIANÇA;  
TODO O MUNDO É COMPOSTO DE ~~COMUNICAÇÃO~~ MUDANÇA,  
TOMANDO SEMPRE NOVAS QUALIDADES.»

(LUÍS DE CAMÕES)



# j o ã o v i e i r a

Todos nós fazemos plantações. Há quem plante cebolas. Ou cactos na Birmânia. Outros preferem a maçã reineta, ou a Pêra de França, muito apreciada pelos Portugueses. Só as crianças plantam palitos, dentes, olhos, milhafres, ferros, cucos, vasos velhos de qualquer vidro, na espera de uma germinação fantástica de abortos maravilhosos. O poeta doido planta ventres de mosca no sexo da avó. Já vimos tudo. Hoje sabemos que as culturas poético-infantis engendram uma era perigosa de neo-colonialismo subtil mas tão asfíxiante como as de Açúcar de Cana, Algodão ou diversas Bolas citrinadas. Abafa-se, nas colónias. E as crianças míticas são cretinas.

Assim pois não nos enganemos. Não é uma plantação de Letras, esta. Nem de brumas e abrolhos. Nem de infância. Paradoxalmente, porém, esta plantação não é uma anti-plantação.

Não há cristalização na arte de João Vieira. É uma arte que não crê no que diz, crê no que é. Irónica e séria, trágica e frívola, superficial e profunda, inefável e presente — todos estes pólos coabitam, mas são arrastados por um movimento maior que não se pensa, que apenas se vive num acto de alegria vital e inexprimida. Por detrás do que se mostra, o que se esconde, o que se perde — a afirmação de uma densidade trágica que troça de si própria num traço elegante, num gesto gratuito e inacabado. Falso barroco, falso requintado — porque a sua «verdade» se encontra no próprio movimento que a procura.

Voluptuosa, amorosamente concentrada, mas aberta e indefinida noutro plano.

*J. V. — n. 1934 Vidago. Vive em Paris. Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian.*

«CADA HOMEM É ORIGINAL, MAS QUAL O QUE SABE E ARRISCA A AVENTURA DA PRÓPRIA ORIGINALIDADE?»

(MONSIEUR RÉ)

«TUDO ESTA ETERNAMENTE ESCRITO.»

(SPINOZA)

«TUDO ESTA ETERNAMENTE EM QUITO.»

(MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS)

# joão vieira

Todos nós fazemos plantações. Há quem plante cebolas. Ou cactus na Birmânia. Outros preferem a maçã reineta, ou a Pêra de França, muito apreciada pelos Portugueses. Só as crianças plantam palitos, dentes, olhos, milhafres, ferros, cucos, vasos velhos de qualquer vidro, na espera de uma germinação fantástica de abortos maravilhosos. O poeta doído planta ventres de mosca no sexo da avó. Já vimos tudo. Hoje sabemos que as culturas poético-infantis engendram uma era perigosa de neo-colonialismo subtil mas tão asfíxiante como as de Açúcar de Cana, Algodão ou diversas Bolas citrinadas. Abafa-se, nas colónias. E as crianças míticas são cretinas.

Assim pois não nos enganemos. Não é uma plantação de Letras, esta. Nem de brumas e abrolhos. Nem de infância. Paradoxalmente, porém, esta plantação não é uma anti-plantação.

Não há cristalização na arte de João Vieira. É uma arte que não crê no que diz, crê no que é. Irónica e séria, trágica e frívola, superficial e profunda, inefável e presente — todos estes pólos coabitam, mas são arrastados por um movimento maior que não se pensa, que apenas se vive num acto de alegria vital e inexprimida. Por detrás do que se mostra, o que se esconde, o que se perde — a afirmação de uma densidade trágica que troça de si própria num traço elegante, num gesto gratuito e inacabado. Falso barroco, falso requintado — porque a sua «verdade» se encontra no próprio movimento que a procura.

Voluptuosa, amorosamente concentrada, mas aberta e indefinida noutro plano.



Porque a própria escolha do motivo, nela, é ironia, pelo carácter pessoal da ironia, — as letras transcendem de longe o que dizem.

Colónia mirepolar de antigas coisas, mirepolar de ameias, veias, sóis cristalinos, a arte de João Vieira escapa definitivamente às diversas escolas em que a queiram classificar.

(Atente-se, porém, neste facto que ilustra bem o carácter mirepolar que cada vez mais se descubre na obra deste pintor: se a nossa cacticita fosse cuneiforme, nunca João Vieira utilizaria o Alfabeto). Como queríamos demonstrar.

José Gil

7. V. — n. 1934 *Vidago. Vive em Paris. Bol-  
seiro da Fundação Calouste Gulbenkian.*

«CADA HOMEM É ORIGINAL, MAS  
QUAL O QUE SABE E ARRISCA A  
AVENTURA DA PRÓPRIA ORIGINALI-  
DADE?»

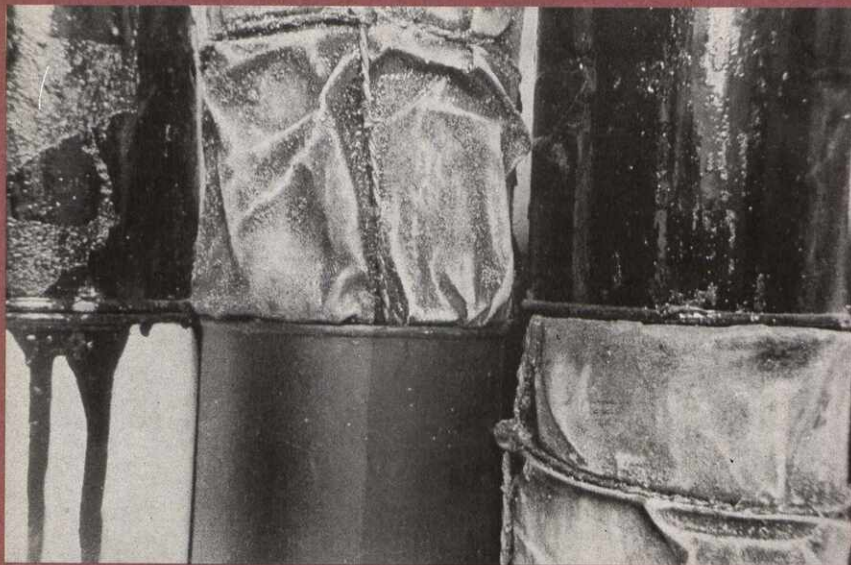
(MONSIEUR RÉ)

«TUDO ESTA ETERNAMENTE  
ESCRITO.»

(SPINOZA)

«TUDO ESTA ETERNAMENTE EM  
QUITO.»

(MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS)



# c h r i s t o

C. — n. 1935 Sofia, Bulgária. Vive em Paris.

Julgávamos que o Dádá tinha morrido. Pois bem, temos que o reinventar. A cruzada de demolição que ele empreendeu tem que recomprar, de tal modo os hábitos recuperam, de tal modo o espírito se compraz em novas opressões.

«Monsieur» Dubuffet declarou guerra às «gregarias». Outros o ajudaram a mostrar quanto eram dignas de um olhar as coisas esquecidas, os fiéis companheiros do nosso terrível quotidiano. De velhos bocados de papel salvos do cesto fizeram perturbadoras colagens (Schwitters), nas suas mãos um ovo tornou-se a matriz do mundo (Brancusi), com farrapos de tapetes e bonés fabricaram rutilantes tapeçarias (Bissière), dumã caixa de «camembert» e de três pregos fizeram uma coruja (Picasso), uma forquilha tornou-se deusa sob os seus dedos (Miró). Os muros carcomidos, o macadame esboroadado, oferecem aos nossos olhos um fabuloso e requintado universo! Verificou-se que a mais pobre, a mais ingrata das matérias ressuma novas riquezas. Os materiais degradados, abandonados, são ainda susceptíveis de novas manipulações. Restitui-se-lhes o calor. Não seriam então definitivas as fronteiras entre a vida e a morte? Que conquista!

O mesmo acontece com os objectos: caixas, armários, simples latas de conserva, mesmo caixotes. Porque seria a lata condenada a só conservar feijões (não serve ela já para glorificar toda uma civilização?!), o caixote a não conter senão garrafas vazias, e o armário a não servir para outra coisa que não seja guardar sapatos velhos? Sem precisar de se excitar, a imaginação está pronta a responder.

São estes os objectos que Christo se compraz em agrupar: caixas,

EU NÃO ESCREVO. ESCRIVAM  
VOCÊS, QUE EU ASSINO.

CHRISTO

# c h r i s t o

Julgávamos que o Dádá tinha morrido. Pois bem, temos que o reinventar. A cruzada de demolição que ele empreendeu tem que recomençar, de tal modo os hábitos recuperam, de tal modo o espírito se compraz em novas opressões.

«Monsieur» Dubuffet declarou guerra às «gregarias». Outros o ajudaram a mostrar quanto eram dignas de um olhar as coisas esquecidas, os fiéis companheiros do nosso terrível quotidiano. De velhos bocados de papel salvos do cesto fizeram perturbadoras colagens (Schwitters), nas suas mãos um ovo tornou-se a matriz do mundo (Brancusi), com farrapos de tapetes e bonés fabricaram rutilantes tapeçarias (Bissière), duma caixa de «camembert» e de três pregos fizeram uma coruja (Picasso), uma forquilha tornou-se deusa sob os seus dedos (Miró). Os muros carcomidos, o macadame esborado, oferecem aos nossos olhos um fabuloso e requintado universo! Verificou-se que a mais pobre, a mais ingrata das matérias ressuma novas riquezas. Os materiais degradados, abandonados, são ainda susceptíveis de novas manipulações. Restitui-se-lhes o calor. Não seriam então definitivas as fronteiras entre a vida e a morte? Que conquista!

O mesmo acontece com os objectos: caixas, armários, simples latas de conserva, mesmo caixotes. Porque seria a lata condenada a só conservar feijões (não serve ela já para glorificar toda uma civilização?!), o caixote a não conter senão garrafas vazias, e o armário a não servir para outra coisa que não seja guardar sapatos velhos? Sem precisar de se excitar, a imaginação está pronta a responder.

São estes os objectos que Christo se compraz em agrupar: caixas,



matérias envelhecidas, caixotes, armários que, debaixo das suas roupagens mais ou menos brilhantes, se metamorfoseiam ao serem postos em contacto. Inventários burlescos, por vezes cruéis, das nossas bagatelas, que um simples piparote torna irrisórias. Contudo, uma estricte e severa arquitectura os organiza. Múltipla, porque livre, ela permite arranjos que se renovam permanentemente, segundo a hora, o dia, a luz e o estado de espírito, etc.

Christo deslocou o ângulo de visão, o ângulo de apreciação. Com as suas caixas e latas reconstitui sem contemplanções o nosso pobre universo. Não é agradável vermo-nos, sermos vistos, olharmo-nos com tão pouca complacência. Por mais que disfarçemos, não escaparemos à triste verdade. Mas, em todas as sociedades «bem», o humor ainda é o que permite dizer o que nunca deveria ser dito...

GUY WEELEN



*C. — n. 1935 Sofia, Bulgária. Vive em Paris.*

EU NÃO ESCREVO. ESCRIVAM  
VOCÊS, QUE EU ASSINO.  
CHRISTO



# j a n v o s s

Tal como a poesia, a pintura é um vício solitário. Nascida de uma solidão aceite ou de uma solidariedade desencantada, inventa para si própria e em si própria um comparsa, um companheiro, alguém a quem dirigir a palavra e o gesto. Palavras e gestos, e mais o jogo pressuposto, fazem um teatro. Teatro, porém, que não se basta, e que para existir, para escapar à irrealidade em que foi concebido, necessita de testemunhas (isto é, espectadores). Ao convocar os espectadores, o criador não os convida para um colóquio, mas para um espectáculo. Espectáculo necessariamente escandaloso, porque desvelador do mais íntimo, do mais sagrado, do que, ao ser ex-posto, se torna mais sacrílego. Portador da chama («voleur d'étincelles»), o criador transporta também o escândalo. Espectáculo de gestos feitos a sós, de murmúrios pronunciados em sonhos, ressonâncias audíveis do mar interior, mar negro que explode em cores, que ganha contornos e formas, que se transforma em corpos, em homens

OS ACASOS PRECEDEM O ACONTECIMENTO A FIM DE EVITAR O CIRCUNLÓQUIO, OS ELEMENTOS PULULAM, OS CONHECIMENTOS BANAIS SÃO REQUENTADOS, DEPOIS 1 É SEPARADO EM DOIS.

MAS DEPOIS DE TER CORRIGIDO ALGUNS ENGANOS, A SITUAÇÃO TORNA-SE MAIS CLARA:

\* BABETTE FOI ENFIM DESCOBERTA E PARECE GOSTAR.

\* DESCOBREM-SE IGUALMENTE O RABO DE UMA PENITENCIARIA EM FUGA, O BUSTO DE IBSEN E ALGUMAS FIGURAS MENOS NITIDAS.

\* O DESTINO DE KOSTER TRANSFORMA-SE EM CARICATURA.

\* BABELLE FALTA AO ENCONTRO COM O SEU OUTRO EU, POR CAUSA DA IMPRECISÃO COM QUE FOI MARCADO O LOCAL DA ENTREVISTA. MAS É EVIDENTE QUE NÃO SE RALA NADA COM ISSO (VER GRAVURA JUNTA).

\* APESAR DA SUA PRESENÇA DISSEMINADA, ABNER CONSEGUE POR EM FUGA UNS QUANTOS POLÍCIAS MONTADOS QUE SE DIVERTIAM A ESPALHAR PÓS DE COMICHÃO POR CIMA DAS PESSOAS.

\* UM QUADRADO IRREGULAR COMEÇA A QUEIXAR-SE DA SUA SOLIDÃO. DEMASIADO TARDE. A SITUAÇÃO É IRREMISSIVEL.

# j a n v o s s

Tal como a poesia, a pintura é um vício solitário. Nascida de uma solidão aceite ou de uma solidariedade desencantada, inventa para si própria e em si própria um comparsa, um companheiro, alguém a quem dirigir a palavra e o gesto. Palavras e gestos, e mais o jogo pressuposto, fazem um teatro. Teatro, porém, que não se basta, e que para existir, para escapar à irrealidade em que foi concebido, necessita de testemunhas (isto é, espectadores). Ao convocar os espectadores, o criador não os convida para um colóquio, mas para um espectáculo. Espectáculo necessariamente escandaloso, porque desvelador do mais íntimo, do mais sagrado, do que, ao ser ex-posto, se torna mais sacrílego. Portador da chama («voleur d'étincelles»), o criador transporta também o escândalo. Espectáculo de gestos feitos a sós, de murmúrios pronunciados em sonhos, ressonâncias audíveis do mar interior, mar negro que explode em cores, que ganha contornos e formas, que se transforma em corpos, em homens



que falam, que agem, que representam, que têm uma história e no-la contam. Isto o que eu quero ver na pintura e o que, porque são pintura, vejo nas telas de Jan Voss. Um labirinto, dirão. Mas quem tiver a chave, saberá *orientar-se*, ainda que à custa de uma certa desorientação *inicial*. E quem a não tiver, que se perca. De quem a culpa?

J. M. SIMÕES

7. V. — n. 1936 Hamburgo, Alemanha. Vive em Paris. Bolseiro da «Studienstiftung des Deutschen Volkes».

OS ACASOS PRECEDEM O ACONTECIMENTO A FIM DE EVITAR O CIRCUNLÓQUIO, OS ELEMENTOS PULULAM, OS CONHECIMENTOS BANAIIS SÃO REQUENTADOS, DEPOIS 1 É SEPARADO EM DOIS.

MAS DEPOIS DE TER CORRIGIDO ALGUNS ENGANOS, A SITUAÇÃO TORNA-SE MAIS CLARA:

\* BABETTE FOI ENFIM DESCOBERTA E PARECE GOSTAR.

\* DESCOBREM-SE IGUALMENTE O RABO DE UMA PENITENCIÁRIA EM FUGA, O BUSTO DE IBSEN E ALGUMAS FIGURAS MENOS NÍTIDAS.

\* O DESTINO DE KOSTER TRANSFORMA-SE EM CARICATURA.

\* BABETTE FALTA AO ENCONTRO COM O SEU OUTRO EU, POR CAUSA DA IMPRECISÃO COM QUE FOI MARCADO O LOCAL DA ENTREVISTA. MAS É EVIDENTE QUE NÃO SE RALA NADA COM ISSO (VER GRAVURA JUNTA).

\* APESAR DA SUA PRESENÇA DISSEMINADA, ABNER CONSEGUE PÔR EM FUGA UNS QUANTOS POLÍCIAS MONTADOS QUE SE DIVERTIAM A ESPALHAR PÓS DE COMICHÃO POR CIMA DAS PESSOAS.

\* UM QUADRADO IRREGULAR COMEÇA A QUEIXAR-SE DA SUA SOLIDÃO. DEMASIADO TARDE. A SITUAÇÃO É IRREMISSIVEL.

JAN VOSS



# gonçalo duarte

G. D. — n. 1935 Lisboa. Vive em Lisboa.  
Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian.

Se é certo que a «crítica de arte», embora útil numa perspectiva culturalista, não tem razão autónoma de existir, por se situar necessariamente àquem do objecto que visa — vigente, enquanto tal, em si e por si, definitivo e definido na mesma linguagem em que se exprime —, redundando portanto em diminuição inevitável do que pretende determinar (na tradução / traição conhecidas) não é contudo menos certo que a legítima criação artística significa simultaneamente uma proposta espiritual. Nessa medida, a arte adquire uma dimensão metafísica, possibilitadora de uma reflexão, não «crítica» mas significante, determinadora dos secretos sentidos que a animam, pelos quais a sua própria existência foi possível tal qual é, e ela representa verdade para quem a frui.

Nesta perspectiva, Gonçalo Duarte é uma presença singular dentro da — «jovem» ou «adulta» — pintura portuguesa. Pintura de monstros, já se lhe chamou (1). Convirá acrescentar que os seus monstros são conhecidos, rigorosos. A coragem da pintura de Gonçalo nunca é o produto de uma exclusiva imaginação prodigiosa, mas o exercício de um caminho de descoberta que a si próprio se quer possuir. A sua maneira, é uma pintura clássica. Por outro lado, os monstros de Gonçalo são-o porque têm de o ser. Aqui reside o mais fundo sentido da sua aventura, perseguição de uma totalidade por entre subterrâneos e abismos, busca, dentro de tudo e contra tudo, de um encontro absoluto de si com a realidade íntegra. Não estamos perante um inventário psicanalítico, mas diante de uma constatação feroz e uma apaixonada-desesperada prospecção cósmica. Sendo só ele, a pintura de Gonçalo somos todos nós. A sua aberração,

(1) Manuel de Castro: «O Pintor de Monstros», em KWY, n.º 6.

# gonçalo duarte

Se é certo que a «crítica de arte», embora útil numa perspectiva culturalista, não tem razão autónoma de existir, por se situar necessariamente àquem do objecto que visa — vigente, enquanto tal, em si e por si, definitivo e definido na mesma linguagem em que se exprime —, redundando portanto em diminuição inevitável do que pretende determinar (na tradução / traição conhecidas) não é contudo menos certo que a legítima criação artística significa simultaneamente uma proposta espiritual. Nessa medida, a arte adquire uma dimensão metafísica, possibilitadora de uma reflexão, não «crítica» mas significante, determinadora dos secretos sentidos que a animam, pelos quais a sua própria existência foi possível tal qual é, e ela representa verdade para quem a frui.

Nesta perspectiva, Gonçalo Duarte é uma presença singular dentro da — «jovem» ou «adulta» — pintura portuguesa. Pintura de monstros, já se lhe chamou (1). Convirá acrescentar que os seus monstros são conhecidos, rigorosos. A coragem da pintura de Gonçalo nunca é o produto de uma exclusiva imaginação prodigiosa, mas o exercício de um caminho de descoberta que a si próprio se quer possuir. A sua maneira, é uma pintura clássica. Por outro lado, os monstros de Gonçalo são-o porque têm de o ser. Aqui reside o mais fundo sentido da sua aventura, perseguição de uma totalidade por entre subterrâneos e abismos, busca, dentro de tudo e contra tudo, de um encontro absoluto de si com a realidade inteira. Não estamos perante um inventário psicanalítico, mas diante de uma constatação feroz e uma apaixonada-desesperada prospecção cósmica. Sendo só ele, a pintura de Gonçalo somos todos nós. A sua aberração,

(1) Manuel de Castro: «O Pintor de Monstros», em KWWY, n.º 6.



lúcida e livremente assumida, é a nossa; a nostalgia de um mundo cálido e espraiado que por vezes lhe encontramos, é nossa também; e é ainda nosso o seu universo erigido. Mas tudo isto — a irrecusável monstruosidade presente — converge na pintura de Gonçalo para uma totalização integral, para um acordo do homem com o ser de que emerge, apropriação que signifique ao mesmo tempo entrega, doação de sentido pensável pela existência de sentido imanente nas coisas que o pintor es-ventra.

Por enquanto tal exigência resolve-se (mas resolução para Gonçalo Duarte só quer dizer invenção que diversifica e prolonga a anterior invenção) no que se poderia designar por um misticismo negativo. A pintura de Gonçalo sabe que a unidade não está ao seu alcance e que o encontro procurado se não obtém através das transcendências correntes no mercado. Esta recusa em se drogar, dupla do propósito de invenção da verdade, é a nossa situação.

FERNANDO GIL

*G. D. — n. 1935 Lisboa. Vive em Lisboa.  
Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian.*



# costa pinheiro

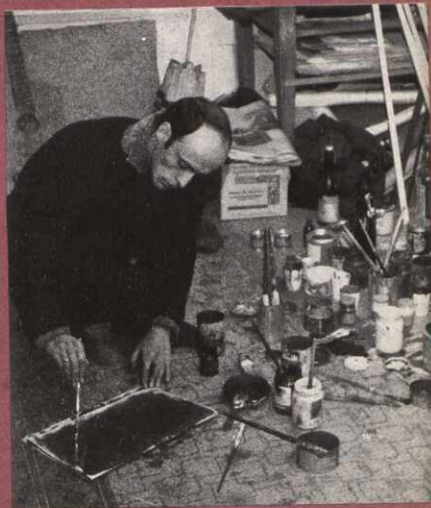
«La "siguriya" gitana es como un cauterio que quema el corazón, la garganta y los labios del que la dice. Hay que prevenirse contra el fuego y cantarla en su hora precisa.»

Disse Garcia Lorca, que o sabia.

Fogo de que o «cantaor» não pode libertar-se e o desintegrará ao cumprir-lhe o ritual. Fogo crepitando e zigzagueando ao vento em redor que quase o extingue, mas o reaviva depois e lhe dará a variedade ampla de tons para que seja Fogo-Grande. Um vento *materializado* pelo «cante» desde sempre, que traz em si uma *cor*, lá dentro dele, — elemento complementar para o Encantamento que agora começa. Já tem raízes por onde brotar-se.

Então tudo é possível. Seres primitivos formam-se, depois outros, e encontram-se no dançar que por si engendra o movimento. Despontar de cadências ainda não ouvidas — total materialização em objectos-cor, cor-ideia-cor percepção-cor-sonho-realidade-cor noite-mundo-cor-imaginação-cor-sonho-cor. Necessidade veemente da transmutação num Mito-Homem. PINTURA.

E a terra fisicamente exigida pelos personagens do drama criam-na eles mesmos, para se lá fixarem e dançarem — na própria Terra gerada, cósmica. Superfície que conduz imediatamente ao seu interior; onde cada personagem toma o sexo que sugere.



Porque há o Amor. Tem que haver o Amor para seres assim, a Força-deus pré-milenária — nascida da Terra — e por ele é que se realiza a sua aventura *pagã* e a sua sucessão equilíbrio e queda. Não um deus contente do seu só existir, mas uma Força equânime naquilo apenas que é profundamente humano: insatisfação e inquietação constante diante de cada Amante que oferece.

No pintar de Costa Pinheiro, quem vir encontrará. Isto? Ou então outra coisa. Pois «o Poeta é um fingidor e finge tão completamente...»

JOÃO VIDAL



*C. P. — n. 1932 Moura. Vive em Paris. Bols  
seiro da Fundação Calouste Gulbenkian.*

PARA EQUILIBRAR, NA PINTURA  
QUE HOJE FAÇO, A LINGUAGEM IN-  
TERROGATIVA QUE VIVE EM MIM  
COMO HOMEM, SEI QUE TENHO  
IMENSAS DIFICULDADES; MAS DESE-  
JAREI, ENTRETANTO, QUE ME SEJA  
POSSÍVEL AUTENTICAR O SOFRI-  
MENTO E A EXPERIÊNCIA DA MESMA  
LINGUAGEM. E DELA, AUTENTICAR  
TAMBÉM O COMBATE BRUXO —  
QUASE AMOR — ENTRE A CORAGEM  
E O MEDO QUE SINTO, COMO PIN-  
TOR, NO APRENDER A SABEDORIA DO  
SEU TEMPO ADULTO.

COSTA PINHEIRO

a g r a d e c e m o s   à   f u n d a ç ã o   c a l o u s t e

g u l b e n k i a n   a   p o s s i b i l i d a d e   q u e

n o s   d e u   d e   r e a l i z a r   e s t a   e x p o s i ç ã o



r e n é b e r t h o l o

Óleos

1959/60

52. «Gravemente perdido» 122 × 50  
53. «Por um período entregue à voracidade das sombras» 105 × 95  
54. «Escrever a liberdade e o sonho» 116 × 81  
55. «Dum movimento preparado e solene» 100 × 80  
56. «Da nossa por agora irremediável» 81 × 65  
57. «Balada» 100 × 85 *cop. à. a. c. (14)*  
58. «Cerce ao rés da água voga meu rosto» 92 × 73  
59. «Húmidas plantas marítimas que vibram ligeiramente cantando» 100 × 81  
60. «Dum movimento preparado e solene a nuvem voa rarefeita» 116 × 89  
61. «Solidão na plana superfície» 116 × 73  
62. Pintura 116 × 89  
63. Pintura 116 × 73  
64. Pintura 80 × 66  
65. Pintura 35 × 22

Relevos

66. «Entre frias lages minha face» Pano e madeira 31 × 22  
67. Relevo Óleo e madeira 35 × 25  
68. Relevo preto Cartão 11 × 23  
67. Caixa preta Cartão e madeira 20 × 25  
68. Caixa «Princeps» Madeira e metal 8,5 × 10,5  
69. Desenhos 48 × 65

(Nota: Os títulos do n.º 1 ao n.º 10 e do n.º 15 são extraídos do poema «Balada» de Manuel de Castro.)

j a n v o s s

Óleos

70. Babette no lugar de encontro imprecisamente combinado 146 × 114 (Quadro reproduzido)  
71. 146 × 114  
72. Ante-projecto para ampliação dum formigueiro 146 × 114  
73. Abner surgindo em cena 130 × 97  
74. Fuga trágica duma prisioneira 130 × 97  
75. Curiosa opção 130 × 97  
76. Ideia incompleta do nada 92 × 73  
77. Homenagem ao regedor de Bourg-la-Reine 92 × 73  
78. Quase por acaso 92 × 73  
79. 92 × 73  
79. À beira do caminho 80 × 60  
81. 90 × 70  
82. Desenhos e Aguarelas

j o ã o v i e i r a

g o n ç a l o d u a r t e

Óleos

83. Abecedário 117 × 90  
84. ABC 130 × 90  
85. Fração 117 × 90  
86. Meu amor 100 × 50  
87. Bayer 100 × 50  
88. Raquel 117 × 90  
89. Tudo está eternamente escrito 130 × 81  
90. Xput 196 × 130  
91. A pirâmide existe 130 × 90  
92. Teatro 130 × 98  
93. Libertino 46 × 38  
94. Lurdes 55 × 38  
95. Micica 76 × 29  
96. Gesto 61 × 29

Óleos

97. 51 × 51  
98. 65 × 50  
99. 60 × 60  
100. 81 × 60  
101. 80 × 60  
102. 60 × 38  
103. 62 × 46  
104. 74 × 54  
105. Guaches  
106. Desenhos  
107. Gravuras









