

POSFÁCIO

Considerou-se útil complementarizar este livro com uma adenda ou (porque não?) com uma memória justificativa, constituída por anotações, algumas referências e comentários pan-históricos, que posicionem - num panorama retrospectivo e no horizonte (comum e sem fronteiras) do livro escrito e suas imagens, o seu autor e a obra do sujeito passivo deste estudo.

Para servirem como tal, juntaram-se as notas e apontamentos seguidamente alinhados, numa clara desobediência aos cânones da historiografia (e a quaisquer outros), com um único propósito de elucidação do leitor eventualmente menos familiarizado com a sua matéria e o contexto em que ela se pretende inserida.

BOSQUEJO EM TORNO DO SURREALISMO

A origem do neologismo «surréalisme» deve ser atribuída, ao poeta e crítico de arte Guillaume Apollinaire¹. Os seus apólogos, como as fábulas greco-latinas, *antropomorfizam* animais ligando-os a comportamentos estratégicos de sobrevivência (astúcia, no ataque e no instinto defensivo) ou, inversamente, metamorfoseiam homens e mulheres *monstrualizando-os* a partir de associações com atitudes pseudotípicas de animais comuns ou mitológicos (que se aproximam de estereótipos remanescentes do subconsciente), atribuíveis a determinados perfis psicossociais humanos.

André Breton² recolhe da sua experiência clínica na Cruz Vermelha, durante a Guerra de 14-18, depoimentos de soldados delirantes, febris, moribundos, gaseados e drogados pelos anestésicos em uso, cujas memórias, em estado de letargia, ou semissono, afloravam em catadupas, desgarradas do contexto lógico ou cronológico, de senso comum - por vezes de singular *beleza* literária - algo próxima das *imagens* dos poemas de Baudelaire³ ...o substantivo Surrealismo introduz-se na nomenclatura cultural e a palavra entra rapidamente nos dicionários comuns das línguas do mundo ocidental.

Breton rendeu-se à evidência do papel desempenhado pelo subconsciente, como fonte de criatividade, confessadamente influenciado pelo interesse investigacional no campo da psicanálise freudiana, à semelhança de idênticas conclusões formuladas em meados do séc.XX, por Harald Friezwinkel⁴, em termos cientificamente mais precisos, actualizados ...e seriamente contestados, na tentativa de estabelecer uma relação entre ...esquizofrenia e pintura abstracta.

Os manifestos culturais do surrealismo do séc.XX, propõem, porisso, uma teoria de origem pan-científica que constitui mais um desafio do que uma proposta sistemática ou doutrinária e culminam, no desencadear de sucessivos *follow-ups*, libertários ou especulatórios, polémicos mas, acima de tudo, filosoficamente enriquecedores, onde se procuram utilizar pseudo-metodologias e sistematizar definições, porém contraditórias, logo a partir da sua primeira «edição»⁵, porque:

se o acto criativo resulta, na acepção dum [...] «*automatismo psíquico puro pelo qual se pretende expressar, verbalmente ou por escrito, o funcionamento real do pensamento*» não tem forçosamente que corresponder a [...] «*um diktat do pensamento, à margem de toda e qualquer preocupação, estética ou moral*»...

O 2º Manifesto⁶ revê a acepção *strictu sensu* literária do fenómeno surrealista entendendo-o alargado às Belas Artes (Plásticas e Rítmicas), só um ano depois do desenvolvimento, pelo catalão Salvador Dali, de «*uma concepção pictórica disciplinada*»⁷, suportada pelas técnicas clássico-tradicionais da pintura.

Parafraseando uma notável investigadora e ensaísta⁷ contemporânea, [...]«*o Surrealismo não se pretendeu nem assumiu como doutrina ou sistema*» mas acaba formulando e propondo uma teoria, desde o seu nascimento, vindo a sedimentar a base de *múltiplas tendências*.»⁸ Gera e fomenta uma «*forma nova de sensibilidade*»⁷ orientada para os movimentos secretos da alma, para todos os lugares interditos da paixão

¹ ou Wilhelm Apollinaris de Kostrowizky (.Roma 1880-Paris 1918)

² médico, escritor e filósofo, nasc. Tinchebray, 1896, † Paris, 1966

³ p.ex : «*Les Fleurs du Mal*»

⁴ então prof. da Fac. Medicina Univ. Manheim

⁵ 1º Manifesto do Surrealismo André Breton Paris, 1924

⁶ A. Breton, em Paris 1930

⁷ S. Dali, em Paris, 1929

⁸ ex-Sarane Alexandrian in «*L'Art Surréaliste*»

e do imaginário, na medida em que coloca a poesis no centro de tudo, servindo-se da Arte⁹ como instrumento, meio e suporte plástico durável, para torná-lo visível e palpável... estabelecendo-o como «*modelo insubstituível para todos os que vêm na arte, não a procura de uma Estética, mas o uso dos estados inefáveis do ser e dos mistérios do universo*»⁷...

Sob esse mesmo prisma, podem extrair-se algumas ilacções criticamente objectivas:

- a) o surrealismo não poderá considerar-se (para além do puramente episódico concentracional da descoberta, nunca do invencional) como uma escola, ou movimento específico e situável;
- b) não poderá constituir-se como linguagem académica, com um dicionário de sinónimos e uma gramática, nas coordenadas precisas do calendário ocidental, nem possui localização de estado, nos mapas geoculturais da antropologia, restringindo-se ao modelo padronizado de uma determinada fase, na história da evolução da pintura...
- c) «*Quaisquer coordenadas com que se lhe insinuem parâmetros cronológicos desmoram-se, enquanto alícerces de qualquer hipotética definição.*»⁷

O Surrealismo *latu sensu*, confere e difere daquele que foi promovido (*strictu sensu*), como uma Ordem instituída e regulamentada por A. Breton, espécie de movimento ecuménico artificial e pan-académico, a que aderiram *oficiosamente* e de que se desvincularam ou foram expulsos muitos artistas plásticos *futuristas*¹⁰ de então, como, a *montante*, Chirico¹¹, René Magritte¹², Yves Tanguy, Max Ernst¹³, André Masson, Picasso, Marc Chagall, Paul Klee, Oscar Kokoshca ...a jusante, Archipenko, Alexander¹⁴ Zadkine, Ossip, e tantos outros artistas, de onde sobressai a ímpar imagem pública do espectacular fenómeno Salvador Dali¹⁵.

Pretendendo *coisificá-lo* filosoficamente (embora sem desvirtuar ou minimizar a importância de Breton), há que entender as fronteiras do surreal como muito mais indefinidas, extensas, universais e historicamente acrónicas, supondo que a sua essência e origens abrangem dados de informação muito complexos e dificilmente identificáveis (entre o fantástico imaginário, a intuição, a memória e o *déjà vu*, ou a paramnésia) que referenciam a inspiração compulsiva, ou alienada, como fonte de criatividade, ou uma *gnose epistémica*¹⁶ menos episódica, localizada e datada, do que aquela que foi suscitada por um surto de deslumbramento, entre duas guerras mundiais recentes.

As raízes do surreal perdem-se, assim, na mais remota antiguidade da memória humana e filiam-se (ou pressentem-se) em diversos limiares de consciência) em plena e total simultaneidade, não podendo ser extirpadas de algumas noções essenciais do quotidiano social humano (mesmo em campos pejorativamente designados do irreal, do paralógico, ou da utopia) embora pareçam «*vogar nas ondas paradas do subconsciente onírico, febril e delirante*»¹⁷.

E, não obstante, a identidade de reminiscências emergentes do subconsciente, recriadas pela condução instantânea e reconduzidas pelo instinto criativo do artista fascinado, poderão vir a ser futuramente identificadas, referenciadas e sistematizadas, permitindo a avaliação do quase fantasmagórico e das mutações sinestésicas de fonte *patológica* ou onírica (que os psicanalistas procuram desvendar) e a que outros investigadores¹⁸ pré-atribuem um peso específico, traduzidas à luz de vocabulários de organização macroscópica e ecossistémica, no orgulhoso mundo do nosso desconhecimento.

Com algum fundamento, se confundem, na lógica epitelial das aparências, desde a iluminura¹⁹ ao ornato escultórico²⁰, nas pinturas ilustrativa e decorativa (disfuncionais), quanto no art-nouveau e nas arts-deco, um número significativo de valores imagéticos aparentemente dotados de cargas simbólicas mais ou menos intensas que, não obstante, terão entre si relações - nem sempre nem nunca - originárias duma inspiração cultural universal (de fonte traditiva ou literária, popular ou erudita). E parece, em reforço

⁹ subentenda-se «artes plásticas»

¹⁰ ou, melhor, das *avant-gardes* coevas (para evitarmos uma abordagem paralela do Futurismo e dos Expressionismos)...

¹¹ Giorgio, nasc. em Volo(Grécia), 1888 - expoente da *pintura metafísica italiana*.

¹² n. Lessen, 1898 - f. Bruxelas, 1967

¹³ n. Brühl(Alemanha), 1891- f. Paris 1976

¹⁴ n. Kiev(Rússia) 1887 - f. NY 1964

¹⁵ ...que abandona o *Movimento* em 1937

¹⁶ conforme à epifenomenologia de Huxley e Mandslay

¹⁷ Sigmund Freud, Jean de la Rôche, E. Hemmingway

¹⁸ como Joël de Rosnay e Humberto Eco

¹⁹ ...nas estilizações e iluminuras persa, árabe e ortodoxa cristã, como na imagética das artes indiana e sino-nipónica

²⁰ na estilização das gárgulas (românicas e proto-góticas), na arquitectura e no ornato greco-romanos, nas artes monumentais assiro-caldaica e egípcia, tibetana, indiana e sino-mongol, como nas *ditas pré-colombianas*...

dessa suposição, existirem (sem sombra de rigor) fontes similares (tão improváveis como factuais), de uma sinalética virtualmente idêntica, intemporal ou a-crónica, mas comum, correspondente a determinados padrões reconhecíveis (de sinonímia e antinómia), como códigos, eventualmente menos aleatórios do que as teorias legais da coerência científica convencional e dos racionalismos positivistas, politicamente correctos, permitem supor.

ARTE DO SURREAL: DO FANTÁSTICO, AO VISIONARISMO POÉTICO²¹

Desde a divulgação da Fotografia²², passa a estabelecer-se - com o Impressionismo - uma relação potencial diferente de *«reciprocidade, um íntimo entendimento que dispensa toda e qualquer pergunta»*, entre o objecto de arte (como um quadro) e o observador (na maioria das suas categorias).

Em geral subentende-se que, *«ao alimentar as suas faculdades, o homem parece responder àquilo que o universo espera dele»*, ao autorizar-se - perante si mesmo (no singular) e a sociedade (no plural) - a criar-inventar, a descobrir-investigar, meios e suportes de informação que transpõem, procuram ultrapassar, ou simplesmente diferir (numa originalidade transgressora) as linguagens convencionais, as formas, modos e maneiras comuns de diálogo e entendimento.

O artista conquista o uso e fruição, com um (quase) incondicional discricionarismo, do direito inalienável e socialmente legitimado de exercer a Liberdade e de exprimir-se facilitadamente.

Esse estatuto consuetudinário tem-lhe sido generalizadamente outorgado e é-lhe historicamente reconhecido, sendo raro que as comunidades sociais coevas se tenham atrevido e exigir-lhes explicações. Aliás, podendo, por exemplo, considerar-se as Artes Plásticas como uma *«forma privilegiada da fala humana»*²³ (em circunstâncias - incondicional e irrecusavelmente - autojustificadas) crê-se que é insuspeita a ausência de determinado tipo de comunicabilidade, mesmo no limiar máximo do hermetismo da Arte Abstracta (*comme on dit*) que povoou inflacionariamente as galerias, museus e outros *«cemitérios de cultura»*²⁴ do séc.XX, perante os quais se assumiu e assume ainda, como face às questões culturais, em geral, um grande desdém, ou o mais *«medroso respeito popular»*.

O fantástico é, porém, desde sempre, um dos *temas* familiares da pintura. *«Mesmo antes, muito antes do Surrealismo, já tinha proposto personagens ou objectos, reconhecíveis e identificáveis, senão no conjunto, pelo menos parcelarmente, criando entre si relações que desafiam o verosímil e derrubam as bases da evidência»*.

Pintores como Hierónimus Bosch, Giotto, Peter Brueghel, Giuseppe Arcimboldo, William Blake, Albert Dürer, Lucas de Leiden, Grünewald, Lukas Cranach, ou El Bosco e Goya - *ao reunirem as sugerências visionárias e satânicas dos «maravilhosos» medievais gnósticos cristãos, naturalistas e pagãos* - praticavam já, em desvios acrónicos, este desmembramento e essa reconstrução fantasmagórica do absurdo, produzindo ou recriando monstruosidades e atentados marginais aos cânones da arte convencional da sua época. *«A nossa experiência prática quotidiana (pragmática, social e mental) «pode recusar-se a admitir esta possibilidade mas, paralelamente, recorrendo a hábeis subtilezas, desperta-nos, na intimidade oculta do inconsciente, ímpetos confusos que procuram um rosto inaparente, sob a máscara difusa que as suas obras, muito concreta e reveladoramente, exibem. Elas encontram em nós ecos de entendimento a um nível de compreensibilidade subconsciente!»*

A maioria dos surrealistas (de Dali a Leonor Fini) empenhou-se em enfatizar *«o aspecto tangível, palpável e controlável dos elementos visuais»*, que reuniam de acordo com uma gramática do absurdo, renegando toda e qualquer coerência lógica ou estereotípi habitua, para obrigá-los a manifestar um conteúdo indizível. E, para obter efeitos de contraste entre a credibilidade do pormenor e a incoerência do conjunto, foram levados a recuperar técnicas que a arte moderna considerava mais *fora-de-moda*, aproveitando todas as potencialidades do realismo literal. Daí, começarem a pintar *«senão como primitivos do séc. XV, pelo menos como Meissonier»*²⁵... porventura, assim apaziguando o monolitismo crítico conservador com que essa *«aparência tranquilizadora aproxima mais da espiritualidade os explosivos encarregados de deslocar as próprias estruturas nas quais assentem os seus princípios»*.

²¹ René Huyghe é recorrentemente parafraseado neste subcapítulo (excepto excertos referenciados)

²² a descoberta da Fotografia, deve-se ao físico Nicéphore e a fotoreprodução inicial sobre vidro, a seu sobrinho, o químico Abel Niepce de St.Victor (1827), A investigação e o invento da tricromia são dos industriais Auguste e Louis Lumière (1903)

²³ expressão pretensa e convictamente original d' o autor

²⁴ F.Hazan in «Dictionnaire de l'Art Abstrait»: *«une peur respectueuse» ...«cimetières de culture»* (sic)

²⁵ (Ernest) pintor francês de temas épicos, batalhas e retratos (Lyon, 1815 - Paris, 1891)

...«a alma, assim que deixa a plataforma segura do real habitual, quer escolher entre duas direcções: a queda para o abismo (de onde emergiu e ascendeu à lucidez da consciência), ou o esforço para atingir as alturas (que não estão sujeitas aos seus poderes, mas nas quais aspira desenvolver-se, destinada a um crescimento perpétuo). E esse «impeto ascensional» fora compreendido e assimilado já «pelo Barroco, que se transformou no seu instrumento. Nele se vêem, frequentemente, apenas «a ostentação faustosa da ópera, ou o recurso inútil e enganador dos cenários de teatro... em resultado do facto de sermos levados pelas aparências, embora se desconheça aquilo que (no barroco) «conjura os limites do adquirido»...

Apesar de com amplitude inferior à da arte moderna, «o Barroco impôs-se já como recusa ao sufoco causado pelo respeito académico mesquinho e pela repetitividade estéril dos princípios canónicos da ortodoxia dos modelos clássicos, resumidos ao estado dum formulário simples e espartilhante...»

O poder fácil do homem - que tem a sensação de possuir o princípio que ordena o universo - é transferido para a composição estética: «a cena organiza-se de acordo com os efeitos das verticais e das horizontais e a beleza que atinge é fruto de uma maturação humana - o gosto!» ...e

«o reino do homem que aqui culmina foi postulado desde o momento em que a arte se sujeitou à forma pela qual o espírito distingue e isola o objecto observado e lhe confere a unidade que é o seu princípio.»

...«as formas visíveis parecem ser apenas símbolos mais sedutores do que os números, para desempenharem a mesma função e fixarem os cálculos, fruto do pensamento, na dureza da sua perfeição. Estão no limite e bastar-lhes-ia sacudir a poluição do real erodido para se libertarem numa nudez absoluta, tal como a arte abstracta tentou fazê-lo», segundo uma outra disciplina, na tentativa de reorganizar o caos.

Assim como o barroco percebe que esta confiança na *intelligentia*²⁶ apregoada pela arte da Renascença, alastrava o alargamento dos seus métodos a todos os campos, reprimindo e excluindo as forças orgânicas que se lhe não submetiam, o surrealismo - perante idêntica ameaça de interrupção e sufoco, gerada pela liberdade coerciva da modernidade oficial contemporânea - assinala a verdadeira revolução ruptural com o *establishment* (e, no âmbito dimensional do quadro, introduz novos espaços, enquanto ultrapassa o estatismo escultórico contentor de movimento - como o barroco se expandiu ao tectónico e ao mural), sobrelevando a rebeldia da eficácia comunicativa e a expressão figurativa, para além da postura confortável da contestação híbrida e paraintelectual do abstraccionismo puro, nas suas múltiplas e variadas atitudes.

O SURREALISMO TARDIO, EM PORTUGUÊS

O 1º. Manifesto do Surrealismo de André Breton fora lançado, em Paris, *quarenta anos antes de GF ter nascido*. Só dois anos depois (em 66), surgiram, os textos da «Intervenção Surrealista», de Mário Cesariny (o grande poeta e interventor plástico, gráfico e pintor de suspeita qualidade oficial), que reafirma a denúncia d'«a anarquia institucional do Grupo Surrealista português(...) em desagregação constante».

Com efeito, o «surrealismo em português» é um movimento nado-tardio, descendente em linha directa, da já serôdia divulgação promovida em nome de um académico, professor e intelectual, ficcionista e crítico, oriundo de Tomar (de si mesmo contraditório e polémico, desde finais dos anos quarenta), cuja pertinácia, impulsividade afirmativa e capacidade cognitiva (ao tempo tidas como inovadoras), viria a liderar - à margem de sistemáticas contestações e de incondicionais seguidismos - uma franja apreciável do pensamento crítico nacional: José-Augusto França²⁷.

Com António Pedro, Marcelino Vespeira, Moniz Pereira, Fernando Azevedo, António Pimentel Domingues, Alexandre O'Neill e, posteriormente, com a adesão de Cândido Costa Pinto, ele co-instituiu um primeiro Grupo Surrealista episódico português que, desde 1947 (após a inauguração da «Exposition Internationale du Surréalisme», na Galerie Maeght, em Julho desse ano), importa o título (ainda não ultrapassado o «prazo de validade original», da Escola de Paris e dos «Manifestes du Surréalisme», lançados, desde 20 anos atrás)²⁸.

²⁶ conceptual, de discernimento, curiosidade filosófica e inventiva, em Leonardo da Vinci

²⁷ sentença que lhe é atribuída e citada na análise do período 1945-61, por R.M.Gonçalves (in A Arte Portuguesa do séc.XX): «O mais grave problema da pintura portuguesa é o do eterno recomeço» (sic).

²⁸ ...pelo médico e intelectual, ensaísta de arte e pensador freudiano, André Breton (supracitado)

Já em 1942, Cândido Costa Pinto²⁹ - oito anos mais tarde repudiado e renegado pelos mesmos «compagnons de route» - expusera o quadro «Aurora Hiante» (col. Museu do Chiado) que, com o «Cadavre Exquis» (Centro de Arte Moderna/Fundação Calouste Gulbenkian), datado de 1948, um trabalho unificado a partir de contributos de pintura autónoma e independente de António Pimentel Domingues, Fernando de Azevedo, António Pedro, Marcelino Vespeira e José Gomes Moniz Pereira, podem considerar-se entre os expoentes mais significativos da pintura «expontânea» segundo as «regras expeditas» do «surrealismo pan-académico português, como movimento ab initio em vias de aborto»...

Porém, alguns destes autores (surrealistas maioritariamente temporários no culto e na convicção) prosseguiram, como receita, o ensaio desta exploração inspiratória, no estilo e no processo, antes de abraçar outras tendências.

Seria mais sensato enveredar por outras sendas criativas, menos empenhadas, literária e ideologicamente: mais «livres» (?) e menos obedientes a solidariedades de grupo; mais independentes na afirmação singular e competitiva; na acepção do individualismo autoral em concorrência legitimada pelo mercado neoburguês. Tal qual existia, numa versão apolítica (ainda incipiente) da passagem polémica do pós-guerra para a fase gloriosa do salazarismo até aos anos cinquenta e do mecenato estatal, cuja estética e cujos preceitos nunca favoreceriam o típico afrontamento de uma corrente cultural «*incómoda e delirante e provocatória dos bons costumes patrióticos, morais, religiosos e familiares*»³⁰.

Entre 1949 e 1950, Risques Pereira, António Maria Lisboa e Mário Henrique Leiria, Pedro Oom e F. José Francisco, Eurico da Costa e Alves dos Santos, A. Paulo Tomás, J. António da Silva, João Rodrigues e Artur Cruzeiro Seixas (porventura um dos mais genuínos e coerentes cultores da linguagem de estilo e autenticidade surrealista), surgem colectiva e individualmente em exposições institucionais e de iniciativa pessoal, podendo sem favor acrescer-se-lhes alguns nomes de outros artistas, notáveis, ignorados e/ou proscritos da incompleta História das Artes Plásticas portuguesas dos últimos 50 anos, como:

A . Pimentel, António Quadros/Grabato Dias, Artur Bual, Bartolomeu Cid, Carlos Calvet, Eduardo Luiz, F. Grade, F. Lemos, Fausto Boavida, Figueiredo Sobral, Gonçalo Duarte, João Cutileiro, José Manuel Mouga, Lima de Freitas, Luís Jardim, Lurdes Castro, Paula Rego, Querubim Lapa, Santiago Areal, Victor Belém, Virgílio Domingues

As suas carreiras acusam com nitidez a travessia dos ínvios caminhos da arte expressionista e supra-realista, visionária, do abstraccionismo lírico e das multi-neo-figurações, *a lattere* do grupismo movimentalista fabricado por J-A. França que, embora derivado posição de uma corrente neo-realista insegura (extinto após efémera duração) saiu de moda, mas deixaria, como rasto, algumas réplicas, sementes fecundas, dúvidas insaciáveis, críticas ferozes ...e apreciadores sensíveis.

Nas últimas décadas do séc.XX, para além dos referidos no texto de Edgardo Xavier, citado neste livro (Artur Ramos, Margarida Cepêda e Barahona Possolo) - *para além dos colegas de GF (no Grupo ARTITUDE: Luís Vieira-Batista, Magnús de Monserrate e Victor Lages)* - há que relevar, sem dúvida, outros artistas plásticos das 2ª e 3ª gerações afectas ao surrealismo português (*de entre os quais o sujeito passivo deste trabalho se destaca assimetricamente*). E, a esse título, podem invocar-se (com dedicação integral, temporária, ou marginal) artistas como Alfredo Luz, António Domingues, Fernando Ançã, Francisco Tellechea, J. Ferreira da Silva, João Santiago, Lud, Luís Furtado, Luís Osório, Onik, Silva Palmeira, Walter de Barros, a maioria dos quais participou (com ele) numa colectiva temática recente da Galeria Trindade (1992).

SENSUALISMO ROMÂNTICO, A INFLUÊNCIA LITERÁRIA incursão tópica | notas à margem

Novalis³¹, poeta de inspiração pré-romântica, alia o misticismo a uma explicação alegórica da Natureza nos seus «Hinos à Noite» criando uma atmosfera surreal... (semelhante à de importantes ilustradores portugueses)³²

Pré-românticos e românticos do séc. XVII ao séc. XIX: Richardson e Ossian (com fontes remotas na poesia e no teatro, na novelística e em narrativas poéticas ...desde o «Cântico dos Cânticos»), Milton (o Paraíso

²⁹ pintor de técnica notável (e de temáticas mais aparatosas que profundas), caricaturista e ilustrador gráfico (1911-1976)

³⁰ tirada de um censor anónimo, ao tempo deputado da Nação

³¹ Friedrich von Hardenberg (1772/1801)

³² hiper-realismo visionário: matérias anotadas de 1962-1971, sobre as ilustrações para a «Divina Comédia» (José Maria Figueiredo Sobral, Fausto Boavida, Alvaro Infante do Carmo e Lima de Freitas...)

Perdido), Dante Alighieri (A Divina Comédia - Inferno: Paolo Malatesta e Francesca da Ramini), na dramaturgia de W.Shakespeare, etc., etc., em Lord Byron... Southey e Wordsworth (Lyric Balades).

O romantismo adquire forma literária definitiva na Alemanha, com Goethe e Hölderlin, em França com Lamartine, V.Hugo, Vigny, Alfr.Mousset e George Sand, seguindo a corrente de J.-J. Rousseau, Mme de Staël e Chateaubrian. Impõe-se como nova forma que privilegia a sentimentalidade, sobreposta ao positivismo e ao racionalismo, entre as revoluções de 1830 e 1848, transportando-se para Itália (Manzoni e Leopardi), para Espanha (J.Zorrilla), para Portugal (Garrett, Herculano e Camilo). Podem considerar-se como historiadores maiores do Romantismo (já no séc.XIX), A.Thierry e Michelet e, como crítico literário Sainte-Beuve.

O movimento e as escolas românticas influenciam fortemente a Música (Weber, Wagner, Schubert, Schumann, Berlioz, Chopin, Liszt...) e as Belas Artes (Gros, Géricault, Delacroix, Devéria, David d'Angers), sobretudo no subjectivismo da selecção temática e na motivação emocional, sob o primado da paixão, do arrebatamento amoroso, nobre e lírico, sacrificado e escravizado por noções enfáticas de códigos de honra sentimental até ao dramatismo patético e exacerbado, consagrados no conceito de romantismo, patente a propósito do «*amor feliz*», na *recensão ensaística dum pensador do séc.XIX* (Stendahl³³): «*é assim que as grandes sombras dos quadros de Correggio, longe de serem como nos outros pintores, passagens pouco agradáveis mas necessárias para valorizarem os claros e darem relevo às figuras, possuem em si mesmas graças encantadoras que nos fazem mergulhar numa doce fantasia*»³⁴...

ABORDAGEM AO HIPER-REALISMO COEXISTENTE, no limiar do século XXI

O *hiper-realismo* constitui, em acepção original, a designação classificativa de uma corrente-livre ou tendencial (cuja caracterização não é propriamente *teórico-movimentalista*, como ocorre no Surrealismo, filosófico, técnico-literário, ou prático-virtual), convencionalmente decorrente - a partir dos anos 60 - da pintura exacta de Edward Hopper³⁵, a que pode atribuir-se a invulgaridade de uma carga emocional frígida e de simbolismo mitigado³⁶.

É, porventura, devido a tal facto que o seu nome marca o início da tendência, associado à notoriedade que a sua imensa obra individual viria a alcançar³⁷, por acréscimo à indiferença, ou oposição, à maioria das correntes em voga, mormente com projecção futura: na arte conceptual, dos gestualismos e do abstraccionismo lírico não geométrico, do minimalismo gráfico e das neo-figurações (expressionistas, eruditas ou naïves), ultrapassando a estação-términus da Pop' Art e da op-art.

Nela se inspiraram ou podem associar-se-lhe, técnica e esteticamente (atribuindo-se-lhes as honras do *pioneirismo hiper-realista*), uma leva de artistas (sobretudo dos USA e Canadá), como Chuck Close, Richard Estes e Malcolm Morley³⁸, ou Peter Howson, que adoptam posturas formais e propõem enunciados, idênticos (relativamente a uma tipologia comum e diferenciável dos seus coetâneos), no sentido da *reabilitação* contemporânea do figurativismo exímio, assumido enquanto identidade *super, supra, hiper*, ou *foto-realista*, que se propaga, com significância, às mais recentes gerações.

A proximidade deliberadamente excessiva do real óptico, na meticulosa sofisticação representativa e interpretativa da Figura, com pormenorização e detalhe por vezes levados a extremos - aliás inconsequentes, fora do contexto de cada obra (pictórica ou escultórica) - recorre predominantemente ao descritivismo geométrico (clássico) da perspectiva, conquanto se não pretenda revivalista, nem se postulem (neste género pictural) convicções da *Arte como cópia fotográfica da realidade*. Mas, por outro lado, tende para a integração de elementos surpreendentes, inusitados ou enigmáticos, que invadem, em

³³ pseudónimo de Henry Beyle (Grenoble, 1783-Paris, 1842), que, à italiana, pre-baptizara de *romanticismo*, em 1823.

³⁴ Stendahl, in «De l'Amour», referindo «*uma cabeça de anjo esboçada na tribuna da galeria de Florença e, em Parma, na Madona coroada por Jesus*»...

³⁵ Edward Hopper (1882-1967), considerado «o maior pintor Realista americano do séc.XX», é repescado *post mortem* pelos hiper-realistas, na sua primeira grande exposição nos Estados Unidos, em 1972.

³⁶ *ao invés do seu brilhante contemporâneo Thomas Hart Benton*, líder do movimento Realista US (*industrial e urbano*)...

³⁷ ...talvez porque Hopper deixa um legado com mais de 2000 obras s.e. ao Whitney Museum of American Art.

³⁸ The Art Grove Dictionary of Art (2000, Mcmillan Publishers, Ltd), faz tábua rasa do *Photorealism* e do *Hyper Realism* ou *Super Realismo* como estilo movimentista das artes plásticas (pintura, gravura e escultura) essencialmente originário dos USA, na segunda metade da década de 60, «*envolvendo a reprodução precisa da fotografia em pintura ou a reformulação minuciosa de objectos reais em escultura*» (por máscara directa). Entre os seus *pioneiros*, integra (além dos autores referidos) Audrey Flack (n.1931), Robert Bechtle (n.1932), Robert Cottingham (n.1935), Richard McLean (n.1934), Don Eddy; e cita ainda escultores como Duane Hanson e John De Andrea ...embora inclua artistas europeus entre os seus expoentes, como o pintor inglês John Salt (n.1937) e o germânico Franz Gertsch.

proporções alógicas, na dimensão e no ambiente espacial do quadro (por exemplo e no caso da pintura de cavalete): quer estabelecendo escalas e tonalidades de cor *inhabituais*, atraentes, ou absorçoras da atenção involuntária do observador, quer na utilização de artifícios oficinais que provocam efeitos subliminares, ou geram *tromps d'oeil*, equacionados em algoritmos, ou soluções expeditas de desenho, cumulativamente perfeccionistas.

Numa acepção de significância autónoma e pan-definitiva (de rigor precário) que vários especialistas estimáveis lhe atribuem - na versão inflacionária dos lugar-comuns e termos de gíria - o conceito generalista de *hiper-realismo* pode sintetizar-se admitindo como *suficiente* que a sua «*temática fundamental [...] é a ilusão da realidade e a realidade da ilusão*»³⁹, no sentido básico de que «*tudo é como é e, sem embargo, é diferente daquilo que aparenta*»⁴⁰, ou no pretensiosismo absoluto e noção virtuosa da produção de algo «*mais verdadeiro que o real*»⁴¹.

Fruto de rebeldia elementar ou resposta masscultural aos desafios da competição concorrencial no mercado artístico mundial - concentrado nos centros urbanos norte-americanos e nas capitais da Europa Unida que se alarga ao Leste - o *hiper-realismo* (com definição conceptual, origem geoestratégica e fronteiras continentais ...ou sem elas!) deturpará ostensivamente o vulgo real sem postergá-lo, mas sim reformulando a sua anatomia estática, ou enfatizando partes do seu todo.

Assim se adquiriu, num contexto de linguagem plástica, visual e performativa⁴². Expande-se e propaga-se como uma semântica aceite, na progressão inovadora de registos legíveis, gerando uma dinâmica comportamental própria - nos criadores e produtores que o cultivam - para inocular-se nas sinergias da comunicação semiótica, interactiva e social, acabando por atingir, sensibilizar e seleccionar públicos preferenciais que o acolheram, elegem e promovem.

Todavia, constata-se no nosso quotidiano, com cada vez maior evidência, que as proporções do seu contributo cultural e da sua valia económico-social, no âmbito do *novo* e da *raridade*, autodenunciam a precariedade da sua sobrevivência futura, isolada e (re)criativa.

[...] «*Nos últimos anos do século passado, a Arte sofreu uma clara transformação. Embora, na sua própria essência, seja a mudança permanente, desta vez ela atingiu camadas mais profundas, não se limitando aos aspectos externos. O próprio conceito de Arte é posto em causa. Talvez por isso a Arte nunca tenha alcançado tanta popularidade como hoje*» [...] *A arte contemporânea tornou-se uma componente natural da sociedade de consumo. Até as obras recém-saídas do atelier de um artista são bem acolhidas e obtêm reconhecimento relativamente rápido*», porque «*o novo não é durável*» mas reflecte o «*espírito da época*»⁴³ em que vivemos: dispensa (marginaliza e supera), em numerosos casos exemplares, o pronunciamento crescentemente contraditório da literatura crítica especializada, do jornalismo opinativo e das raras (por vezes obsoletas) resenhas públicas de «*connaisseurs*» tradicionais, cronistas sociais e «*especialistas instantâneos*»⁴⁴

O âmbito e a massificação radical da Cultura, emergente nas últimas décadas, determinariam alterações profundas nos métodos da análise fenomenológica e de avaliação do seu espectro socioeconómico e político, no pressuposto de hipóteses dinâmicas ainda não sedimentadas.

«*A arte dos anos 80 e 90 apresenta-se como uma vasta coabitação de posições extremamente diversas, todas com direito de cidadania, alargando o seu campo de intervenção a domínios como o design, os media, a publicidade, a arquitectura, o cinema, o teatro, a dança e a música*» [...]. «*Alguns artistas adoptam estratégias sociais em que o autor é mediador de comunicação, actor social, ou até terapeuta. Outros, pelo contrário, negam qualquer função social à arte e insistem na sua autonomia*»⁴⁵, persistindo no exercício de um profissionalismo marginal, de radical libertário, ou puramente aleatório, no domínio da inserção do individual na sociedade.

³⁹ segundo Karin Thomas (fonte: *Artur de Távola v. 5*)

⁴⁰ expressão banalizada, atribuída a Howard Kanovitz um dos pioneiros do «*novo-realismo*» norte-americano

⁴¹ citação não referenciada, numa comunicação de Artur de Távola (*jornalista e senador brasileiro do PSDB-RJ, crítico de Mass Media*) Barcelona, 1993. [fonte internet]

⁴² recordem-se os *happenings* de Allen Kaprow (1959), as *performances* ecologistas de Joseph Beuys, a *Body Art*, do francês Yves Klein e do norte-americano Bruce Nauman, etc.

⁴³ de um texto de Klaus Honnig in «*Contemporary Art*» - Taschen

⁴⁴ na acepção de M. Dana Rodna «*Bluff Your Way in Modern Art*»|«O especialista instantâneo em Arte Moderna», PÚBLICO/Gradiva, 1996 (revisão técnica?) de Alexandre Melo.

⁴⁵ Uta Grosenick/Burckhard Riemschneider in prefácio da edição «*ART at the turn of the Millennium*» - Taschen

«Ao fazer-se um exame das correntes artísticas dos anos 80 [...] «fala-se dos novos 'pintores selvagens', de uma 'arte neofigurativa', de uma nova pintura alemã, austríaca, [(etc.)...] a que se segue, «numa rápida mudança, uma arte com um programa neogeométrico, o 'neogeo'»⁴⁶.

E esta acelerada sucessão (premente, incessante e imatura) de mutações inovatórias prossegue: [...] «ainda os artistas 'neofigurativos' e 'neogeométricos' de Nova Iorque e Colónia, Paris e Viena, Londres e Milão - que definiam as tendências - não tinham saído dos ateliers para iniciarem as suas digressões organizadas e apresentarem as suas exposições em museus e galerias de arte internacionais, já os 'neoconceptualistas' reclamavam a atenção do mundo da arte»⁴⁷ e exigiam, sem êxito, o privilégio da novidade sazonal da crítica que os aplaudira, fomentara e, nessa grande voragem do *mercantilismo oportunata*⁴⁸, obviamente, não reconhecia *nada de novo*...

O *hiper-realismo* sobrevive diluído, perde autonomia, mas reganha-se em apropriações estéticas, técnico-oficinais, tecnológicas e, mesmo éticas, filosóficas e massculturais, ultrapassa o interim dos anos 80 e a mudança a-crónica do século (na passagem mítica do milénio!) e reconverte-se numa tendência quase puramente morfológica e utilitária, processual, como fórmula (alternativa, não modular) susceptível de desenvolvimento objectual aplicável (enquanto noção de princípio visual) à pintura oficial de cavalete, no género pictórico de estilo e a outras modalidades plásticas, sejam elas pendentes, independentes ou dependentes, com atributos *inter* ou *trans* disciplinares.

A perenidade tendencial do *hiper-realismo* parece, assim, evidenciar-se como portadora de uma intemporalidade relativa (não-datável e sustentada por forte perpetuidade imagística), surja ela convencionalmente, no histórico dos anos 60, ou atribuam-se-lhe mais remotas origens.

Os seus presumíveis propósitos de registo estático, de fixação da realidade nos habitats urbanos e as suas afinidades com a nitidez virtual irrecusável de algumas posturas temáticas de rigor figurativo (no retrato, na paisagem, na *nature morte*...), poderiam remontar, desde as pré-históricas belas-artes, ao academismo (*pré* e *pós*) impressionista (coincidente com a descoberta e a industrialização revolucionária da fotografia). As lógicas (incontornáveis) da visão futurista e da imaginação onírica freudiana, no «*surrealismo bretoniano*»⁴⁹, ou da inventiva libertária, no «*surrealismo não-alinhado*»⁵⁰, acabariam, através de diversas vias, por interpelar as consciências da *convicção hiper-realista*, estabelecendo interessantíssimas sinergias e *acasalamentos de estilo* relativamente equilibrados que poderão reclamar-se, indiscriminadamente, do *hiper* e do *surreal*.

Em Portugal, os vestígios originais desse movimento do Realismo Internacional são fátuos e controversamente atravessados, em todas as direcções, pelo miserabilismo crítico e *néon-realista* prolongado, simultaneamente e à margem da cumplicidade conspiratória e da *censura oficial*⁵¹, que desembocam em atitudes do *surrealismo* tardio, isolacionista ou múltiplo-grupal e precário, com desenvolvimentos pós-geracionais não necessariamente convictos e esclarecidos.

Ignorando, porventura, a investigação paraescolar, a persistência provinciana, ou a caducidade vocacional do alfofre espontâneo da jovem pintura portuguesa (circundante, ou irreverente), na última década do séc.XX, a desinformação crítica e a precipitação da análise histórica, restritiva e monocular, dos investigadores oficiais especializados, rendeu-se às tácticas comerciais de um mercado sem estratégia cultural e acabou na promoção de estereótipos, tornando a criatividade plástica refém indefesa da desqualificação generalizada.

Os cronistas periféricos do caos, na emergência da nova desordem estética, deixam uma herança bibliográfica colossal aos pesquisadores de passados, num futuro que começou ontem.

INFLUÊNCIAS RECÔNDITAS DA SABEDORIA HERMÉTICA Apts. Estudo analítico 1.da Obra de GF

1. O Tempo - nos seus conceitos: científico (pós-galileico) e vivido (bergsoniano)

⁴⁶ extracto textual de Klaus Honnef in «Contemporary Art» - Taschen

⁴⁷ idem, ibidem

⁴⁸ «táctica de expedientes on marketing para reintrodução de excedentes de produtos banais fora de prazo, com marcas recicladas, através de circuitos comerciais liderados por negociantes inescrupulosos» J-J. Grisard (apócrifo) 1986

⁴⁹ expressão militante do falecido Pintor e diplomata José Sarmiento

⁵⁰ expressão verbal dilecta do grande Poeta esquecido Manuel de Castro (1931-197?).

⁵¹ ...até 1974, substituída no pós-25 de Abril (e alongada aos anos 90), pela miopia politicocultural e do ensino, pelo mecenato fiscal, pela omissão crítica, pela alienação comunicacional e pela conseqüente apatia dos públicos

2. o sentido *hermético/profano* ...o número (na cabalístico), o Númeno (de E.Kant), o triângulo (na simbologia maçónica), o quadrado (grego), as regras e a Era de Ouro!
3. os Tântalos e Sísifos neo-míticos, condenados por preconceitos tributários da soberania totalitária do poder racional.
4. Outras influências do Ocultismo e dos Espiritualismos: cabalística, escatologia, alquimia, xamanismo e taoísmo...
5. **Imagens metamórficas** e **pintura metafórica**: Minotauros e Ícaros, Centauros (vencidos por Lápitas); Esfinges, Pégasos e Grifos, os Dragões, os Unicórnios e o Licorne; Canopos, os Mut's as Sereias e os cavalo-marinhos; os Anjos alados («Puttos», Amorinos, Eros e Cupidos), na **reinvenção das divindades antropomórficas**.
6. a **Árvore Cósmica** e a **Árvore Cabalística**: resumem e declinam, misticamente, o **simbolismo da existência** (**base** radicada no solo/ **eixo** erecto - o tronco; **alto** ramificado - a Esfera folhosa) - o A **Alquimia** relaciona-a com o sexo, *como o Xamanismo*; «*o Homem é uma Árvore Invertida (como num quadro de Magritte) e os seus ramos são o céu*», como reza o provérbio...
7. a **Serpente** - como conceptualizam os *Ofitas* primitivos, relaciona-se com *o sentido orgiaco dos seus rituais*, tal como o «*abrir a ostra*» e «*o vôo das gaivotas, em bando, por sobre a falésia*», na *forma de ritualização Taoísta*... o **Nidhog** (a mítica serpente roedora) destrói a vida da árvores, devorando-lhe as raízes.
8. o **código letrista de Utopia** é(?) um «*Esperanto*» gráfico, uma sinalética universal que se reflecte no Desenho «virtuoso» e estilizado do «Art Nouveau», recriando simbolismos exóticos próximos da escrita da embriaguez visionária, do onirismo autoprovocado e do êxtase espontâneo, ou da imaginação fantástica e do delírio lúcido.
9. **1º - um no zero** (ou *falus no cono*), constitui a base terapêutica para cura das *doenças diabólicas* provocadas pela bruxaria, segundo o *método ocultista do abade Joseph Boullan*⁵²: o «possesso» *liberta-se* bebendo a mistura da urina do sacerdote e da *irmã Adèle Chevalier*, com quem o abade copulou (uma Sta.Teresa menos solipsista, contactada pela Virgem Maria e não por Cristo...).

INOVAÇÃO DE MÉTODOS E INVESTIGAÇÃO ICONOLÓGICA

Apts. Estudo analítico 2. da obra de GF

1. o «*anti-pastiche*» de um «*neo-compositivismo*», conjugando a «*perspectiva mista de pontos de fuga múltiplos*» e a *nuance dégradée* nas tonalidades da «*perspectiva atmosférica-ambiente*»...
2. a teoria da **Arte puzzle** de W. Loss: «*a arte é um jogo de junção harmónica, uma arquitectura modelar de muitas partes, peças que se ajustam e formam um todo*»
3. uma simbiose técnica de todos os *truques* desde a técnica conceptual do **divisionismo** (decomposição geométrica) de Paul Signac, ao pontilhismo de G. Seurat.
4. o «*trompe l'oeil*» (na **perspectiva** e no **escorço**) do **ilusionismo** sugerencial mais ou menos perfeccionista e fotográfico
5. o sentido prè-fotográfico no tal-e-qual realista, como estudo pos-gramatical da iconografia clássica...

O REPLICÁRIO EXPERIMENTAL NA «BRANCHE SURREELLE»

Apts. Estudo analítico | anotações à margem, a propósito de GF

1. o **olho ciclópico** (na *position inattendue* dos perfis); a **nudez fêmea** metafórica (*cabeças* transfiguradas em corpos antropomórficos); o **símio** (hominídeo apático, em pós-consciência); a antropomorfização da **máquina** (alienígena/onírica); o **canapé** e o **fauteil** (entronizadores do autismo)...
2. o **auto ilustracionismo da figura-legendária do hyper-realistic**: o homem nos seus *loisirs* e nos *ofícios* (sem cabeça); a expressão corporal do traje e dos adereços; o respeito pelo desenho anatómico e a precisão óptica da luz*.
3. o **fundo espacial cénico (atmosférico) gráfico (ambiental)**: extraído de horizontes da *paisagem hiper-naturalista*; expansão *ilusionista* do movimento marinho; *intemporalização* pela presença de arquitecturas atípicas ;

⁵² Boullan cria o *pontificado feminino* e funda a Ordem «*marisiaque*» do Carmelo!

4. a *infraestrutura compositiva* como suporte geométrico *hipotético* do plano-básico, como ponto de partida de *exploração analítica: planimetria-geral* do desenho subjacente e do desenho aposto, na *panorâmica do quadro* (Piet Mondrian, Kandinsky W. Loss); *planimetria-partitiva* do equilíbrio teórico (*geometria sagrada subliminar*, ou inserção ponderal das suas regras de ouro?).
5. o *lugar da figura-objecto* e a sua inserção espacial: um código paralelo do simbólico, na *cor da luz* *, associada à Iluminação: luminosidade, intensidade, contraste (claro-escuro), *nuances* da sombra e graduação luminosa, da claridade à diluição óptica da imagem (fantasma), guardando a frescura (armazenada no frigorífico da memória) dos horizontes paralisados.

MISCIGENAÇÃO SEMÂNTICA OU SIMBIOSE DE LINGUAGENS?

Apts. Estudo analítico 3.da obra de GF

1. O clima espacial e paisagístico ultra e neo-romântico do hiper-naturalismo; o frio e a agorafilia dos vácuos intemporais, no espaço surrealista; as simbologias do maravilhoso e do fantástico e suas orientações temáticas: a figuração mitológica e o *hasard naturel*, enfatizado nos geomorfismos estilizados; os étimos do transformismo psico-histórico, como símbolos de paradoxalidade
2. a *Luz virtual** (na ausência do fogo e do calor); atmosferas do visionarismo macroscópico: a monumentalidade espacial e a visão fotográfica exímia do pormenor hiper-real
3. o mergulho ex-cenográfico que absorve o calor artificial e origina a *paisagem paralisada*, o instantâneo eternizado da Natureza Morta, o Retrato e a Figuração estática, as imagens cristalizadas de estátuas de sal e sol (uma luz cósmica do Tempo - momento zero da entropia - diluição e condensação de todos os relógios e medidores-de-tempo, nas cores duma paleta)...
4. uma via distanciada da investigação gráfico-geométrica de Escher:
[geometria/imagem=matemática/poesia]

REFRÃO, APOSTO, OU CONTINUADO

análise sumular da obra de Gustavo Fernandes

Em toda a obra de GF se respira a *poésis* do silêncio e a nudez solitária da imagem estática, eloquentemente paralisada na dimensão da imensidade intemporal que a eternidade romântica estabelece!

Estamos em presença duma assunção formal, identificável com a *semântica do surrealismo essencial*, construída sobre um desenho estrutural de pendor *op-graphic*.

Nas obras aqui reproduzidas, vestigia-se uma *dialéctica pop*, flagrantemente associada ao *hiper-realismo anglo-saxónico*, filtrada pela *meditação do romantismo quimérico*.

Implicam-se-lhe atmosferas dum sortilégio literário que se afecta à *science fiction*, de *antecipação utópica* e *inspiração ecossistémica*.

Os pés, as mãos e o mar, são tomados em (quase místicas) acepções singulares (*ex-homo labor*) e revelam uma apreensão profunda, onde se manifesta o pensamento crítico e o sentimento inconformista (do *homo sapiens*), eivados de preocupações míticas, que se radicam num onirismo mágico e exacerbado, peculiar à maioria das proposituras visionárias, às diferentes temáticas que sucessivamente aborda: o Mar e o paisagismo das marinhas (raramente invadido por uma única ou escassas personagens) afirma-se, na sua obra, como símbolo do poder inadjektivável, da *energia anónima* - do Oculto - sob o Império da Água.

GF é um cultor de estilo, no plano bem definido da noção construtiva duma linguagem plástica não ociosa. Produtor compulsivo de objectos de arte meticulosamente elaborados, é um fazedor de belos artefactos, saturados de mensagens dum humanismo subliminar, encriptadas na visibilidade espacial íntima da figuração hiper-naturalista.

O *Homem* produziu, desde a primitiva descoberta (ou invenção?) da *Arte*, *artefactos* sucessivos - ferramentas, jóias e armas, primeiro, vestuário e locomóveis, depois - mas negoceia e troca tudo, no jogo impenitente do poder, na competição com outros bípedes, (sejam aves galináceas ou confinem-se apenas aos) seus supostos semelhantes. Porém, a sua generosidade manifesta-se perante Tudo quanto considere ser-lhe superior - e, divinizado, como o Amor - atrai, perversamente, os seus afectos. Individual e pseudo-colectivamente, o Homem actua como ser reinante e independente e imagina-se possuidor de algo - exclusivamente seu - num universo que, afinal, não gere nem controla, não conhece e, porventura, nunca intuiu, com lucidez.

A admirável sabedoria do Homem é um conceito abstracto que o artista ambiciona converter, a título permanente, na simplicidade de um substantivo masculino e singular, absurdamente conjugável, no presente do indicativo, como se ele próprio - homem e autor - fosse o *Verbo*.

Para além da peculiar e empolgante monumentalidade pictórica e da aturada maestria técnica, assumem-se e patenteiam-se, claramente, nos quadros de GF, alguns valores iniciáticos recolhidos da simbologia surrealista, conquanto lhe não jure fidelidade incondicional, ou exclusiva.

A marcante influência estética do *hiper-realismo* - a que, formalmente, a exploração dos seus temas mais se fidelizou - não dilui, antes nitidifica e exacerba a carga essencial da figuração metamórfica, trans-humana e simbolista, do seu mundo pictural.

Difícilmente pode ser-se indiferente à magia fascinante - virtualmente espectacular - da visão imponente que as suas obras projectam, de um microcosmos sortilégio, quase sacro-divino, quase inumano, onde o Homem - desurbanizado e subliminarmente sexuado - se diferencia, nem sempre se distinguindo, dos restantes animais de porte com que coabita e, conjugado no feminino, se confunde, no âmago do *planeta azul*.

...se a árvore, o ovo, o livro, exorcizam os fantasmas oníricos de muitas mutações oblíquas, a seminudez no feminino, erótica, transversal e orgiaca, marca a postura do pintor no quadro da desordem amorosa contemporânea, fabricando cúmulos de alucinação mística que desenterram e ressuscitam princesas e rainhas, deusas, fadas e feiticeiras, presas eternas dos bruxedos insuperáveis do seu imaginário corpóreo e fantástico, com vénus mutantes (e aladas), renascidas de mágicos cruzamentos com répteis, aves, felinos e insectos gigantes.

GF concebe os seus quadros utilizando mecanismos automáticos de lógicas abstractas do individual, aleatoriamente associadas a um suposto subconsciente do colectivo mítico. Sublima registos associativos, mais ou menos efémeros, do presente. Projecta-os sobre o anonimato factual de memórias vívidas em espaços intemporais - vago-latentes e imprecisos - no Tempo a-histórico duma humanidade que, progressivamente, se autodescomprometeu da ditadura de sucessivos deuses e demónios mal inventados, outorgantes de incríveis pactos teocráticos, no controlo terrestre e no domínio espiritual da exploração lunar, envolvidos na criação do sol e do resto do seu sistema planetário, sob a vigilância indiferente da estrela dos reis-magos ...e da estrada de santiago!

Um universo inteiro, indiscretamente roubado ao saco dos segredos de todas as bíblias e das lendas misteriosas, que sufocam de medos e cercam de fantasmas, as almas infantis.

Os temas simbólicos e alegóricos que GF persegue, na sua pintura, culminam na ambiguidade da imagem figurativa paradoxal: o animal, no lugar do homem, as pessoas no lugar dos bichos.

São suportados por uma singularíssima representação projectiva da compreensão crítica - marginal e dinâmica - dos distúrbios do humanitarismo contemporâneo, pairando à beira de profundos abismos científicos, indiferentes às fronteiras do caos passional e das interrogações poéticas, confundidos pela heterogeneidade do pensamento e da sensibilidade filosófica, hesitante ou radical, dos nossos dias.

A linguagem visionária que estabelece, entre o enigmático e algumas escalas da evidência figurativa, reproduz-se em leituras múltiplas e propõe a diversidade de inúmeras interrogações.

O seu discurso pictural atrai-nos para o hiperespaço dum mundo virtual, subjugando-nos, ou intimando-nos à ignorância de tudo quanto nos obriga às agendas de compromissos, impelindo-nos para atmosferas irreais, no exterior do calendário e dos relógios do tempo convencional - porventura geradas na exactidão dum Tempo biocósmico suposto - onde, o Tudo e o Nada se escrevem com imagens vindas do silêncio, portadoras da eloquência triunfal duma filosofia perdida da verdade absoluta, que dispensa quaisquer explicações eruditas e não carece de qualquer justificação, prática ou teórica, fora de si mesma.

... a anterioridade histórica que - técnica e esteticamente - suporta o estádio actual da obra de Gustavo Fernandes, não pode ser ignorada. Tal omissão constituiria uma grave lacuna, insuficientemente preenchida, neste livro, por escassas imagens, seleccionadas de algumas centenas de peças (desenhos p/b e *crayons* a cores, aquarelas, *gouâches* e telas) realizadas, desde 1983, até meados dos anos noventa, na sua maioria pouco conhecidas, todavia exemplares particularmente significativos, das fases primordiais em que se filia a maturidade, hoje atingida e vestigiam a origem do seu vocabulário pictórico.

No processo acrónico da sua criatividade, há um discurso, (só) aparentemente interrompido, que denuncia a existência duma linha evolutiva, muito nítida e, além de credibilizar o seu percurso, define algumas coordenadas demiúrgicas da sua origem.

É esse o museu do imaginário vivo de onde ele «copia» a memória fecunda de fetos (*fetich*) antepassados e fósseis do futuro.

São paisagens visitadas, sem regresso, figuras intactas suspensas de nada, tendo por cenário a visão ciclópica do Tempo, insólitas personagens (in)animadas, que o pintor surpreende em *close-ups* fugitivos,

imiscuindo-se - em secretas cumplicidades - com fantasmas dum *Presente déjà vu*, ou dum (*hoje*) *Passado (então)premonitório*, que, simultaneamente, intui o *Futuro*, entre o pânico e a materialização paradisíaca das asas do *sonho ...de voar no cosmos*, de mãos-dadas, com a angelical imortalidade, do *Andrógino*.

SURSUM CORDA

no comment, or final declaration?

A miopia e o estrabismo de certo autismo crítico - vítima de formulários do neoacademicamente correcto - impôs aos escritores da arte oficial uma espécie de maniqueísmo histórico que influencia a generalidade dos historiadores da Arte Portuguesa do pós-guerra⁵³ e determina um novo tipo de império sobre gostos espartilhados, submetendo-os a arbitragens circulares, de elegâncias e modas, aplicadas como veredicto soberano: por isso, segundo a lógica do sociocultural (do mercado) actual, é mais importante, porque mais vulgarmente disputada, a aparição repetitiva da imagem fotográfica e audiovisual dos autores (em cenários esquisitos), do que a edição objectual das suas obras, como se se tratasse duma nova espécie de *diktat pro-pudor...*

⁵³ que parecem (mal-comparadamente) fidelizados ao pragmatismo sistemático de G. Pleckanov, contra a postura filosófica de Pushkin...