

A lição da pintura pela pintura¹

Variações; paráfrases; apropriações; citações

The lesson of painting by painting

Variations; Paraphrases; Appropriations; Quotations

PAULA ANDRÉ

*Departamento de Arquitectura e Urbanismo
Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – Lisboa
Av.ª das Forças Armadas
1649-026 Lisboa – Portugal
paula.andre@iscte.pt*

RESUMO O que levará um pintor a interessar-se pela pintura de outro pintor do passado? Como se processa esse uso e abuso? O que revela uma pintura? Analisar as obras-mestras do passado consiste essencialmente em demonstrar o mecanismo da criação e revelar os meios usados. Não se pode criar uma forma original sem se abrir a formas do passado. Quando Harold Bloom diz que Shakespeare lê de um modo mais completo do que pode ser lido, leva-nos a interrogar se um pintor não vê de um modo mais completo do que poder ser visto. Os artistas que inovam estão profundamente ligados à tradição e praticam a lição da pintura pela pintura. As variações ou recriações artísticas são um diálogo íntimo com a obra, são o desvendar de um enigma e uma história da arte feita pelos pintores.

Palavras-chave Criação; Variação; Apropriação

¹ Autora convidada. Artigo recebido em agosto de 2008, por ocasião da palestra intitulada "Exercícios do Olhar em torno do Barroco" proferida no dia 03/06/2008, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FaFICH) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

ABSTRACT What may lead a painter to become interested in the painting of another painter from the past? How does it work, that use and abuse? What does reveal a painting? To analyse master works from the past consists essentially in evidencing the mechanisms of creativity and revealing the means which were used. One can not create an original form without opening oneself to the forms of the past. When Harold Bloom says that Shakespeare reads in a more thoroughly manner than it can ever be read, he makes one wonder if – like wise – a painter does not see in a more thoroughly manner than it can ever be seen. Innovative artists are deeply linked to tradition and practice a lesson of painting by the painting itself. The variations or artistic recreations are an intimate dialogue with the work, they are the revelation of an enigma and an art history made by the painters.

Keywords Creativity; Variation; Appropriation

Ver é ter visto (Bernardo Soares)²

Analisar as obras-mestras do passado consiste essencialmente em demonstrar o mecanismo da criação e revelar os meios usados. Escrever sobre pintura não é apenas descrever o que lá está, é também escrever sobre os processos da feitura e da leitura da obra, promovendo exercícios do olhar, percorrendo os caminhos das viagens do olhar.

O percurso visual do leitor, mais do que guiado por caminhos narrativos ou iconográficos, é guiado por percursos de apropriação de cores e formas, fazendo uma viagem não só sobre o que é dado a ver, mas também uma viagem pelo modo como é dado a ver. A apreensão estética só é possível se se renunciar a toda a pretensão de dominar. Ver implica ver, como se vê. É na própria obra pictórica que o pintor concretiza intenções, formas de ver, maneiras de pôr e resolver problemas.

A prática da variação artística advém do confronto real com os mestres do passado, mas acima de tudo do prazer e da liberdade da criação. Na História da Arte um dos diálogos mais interessantes deste processo criativo, é-nos oferecido pela série de variações que Pablo Picasso (1881-1973) realizou entre 1959 e 1961 a partir da obra de Édouard Manet (1832-1883),³ *Le Déjeuner sur l'herbe*,⁴ de 1863, que por sua vez era uma paráfrase da obra *O*

2 SOARES, Bernardo. Livro do Desassossego. Vol. I. *Fernando Pessoa*. (Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1982. p.168.

3 Édouard Manet copiava os mestres no Museu do Louvre, sempre atraído pelos valores tonais.

4 Obra exposta no *Salon des Refusés* depois de ter sido rejeitado pelo *Salon*.

Concerto Campestre, c. 1510/11, atribuída a Giorgione (1477-1510) e mais tarde atribuída a Ticiano, a qual teria recriado um pormenor da gravura de Marcoantonio Raimondi (c. 1480-c.1534), *Julgamento de Páris*, c. 1515/16, realizada a partir da obra já desaparecida de Raphael Sanzio (1483-1520), *O Julgamento de Páris*, que teria sido uma citação de um pormenor de um sarcófago romano⁵ onde estão representados Deuses Fluviais.

O que levará um pintor a interessar-se pela pintura de outro pintor do passado? Como se processa esse uso e abuso? O que revela uma pintura?

Maurice Denis brilhantemente chamou a atenção para o facto de «antes de ser uma Virgem, um quadro é uma superfície coberta de cores reunidas numa certa ordem».⁶ Por isso, é na singular forma de construir e de sentir os valores plásticos que o pintor ultrapassa o narrativo e compõe expressivamente. É fundamental ter consciência que o conhecimento advém do “entendimento de que a qualidade significante, reside em arte, na diferenciada utilização dos meios que fazem a forma”.⁷ O convite ao olhar feito pela pintura, é um convite à investigação. Começamos por ver a pintura, procurando depois conhecê-la. Mas não basta que a pintura dê a ver, é preciso que estejamos aptos a vê-la. Vejamos e leiamos circularmente, não esquecendo que a “arte é na sua essência uma origem”.⁸ A pintura como palco detonador da imaginação e revelador do gosto de possuir o espaço, cria um novo espaço, o espaço pictórico.

À semelhança de Harold Bloom que na sua obra *Angústia da Influência*, traçou uma genealogia de poetas fortes, poderíamos através das variações artísticas traçar uma história dos pintores fortes.⁹ Não se pode criar uma forma original sem se abrir a formas do passado. Quando Bloom diz que Shakespeare lê de um modo mais completo do que pode ser lido, levamos a interrogar se um pintor não vê de um modo mais completo do que poder ser visto. Na verdade, o pintor fixa não o que viu ou aprendeu, mas o que procura, o que quer saber e revelar aos outros, e é na criação, no fazer, na própria feitura, que cria conhecimento, criando formas de pensar e entender o mundo. A pintura é uma forma de pensar o mundo. A atracção pela sobre realidade que é o mundo / espaço da pintura, a atracção por uma poética em que tudo se afirma como verdade do visível, onde há na realidade uma complementaridade do ler / ver, é uma atracção pelo modo

5 Século III dc, Villa Medici, Roma.

6 Citado por MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000. p.201.

7 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. *A Pintura Portuguesa do Renascimento*. Ensaio de Caracterização. Lisboa: UNL / FCSH, 1991, 2 vols. Tese Doutoramento. p.508.

8 HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1992. p.62.

9 “O meu cuidado é apenas com poetas fortes, figuras maiores com a persistência para lutar, se necessário até à morte, com os seus precursores igualmente fortes. Os talentos mais fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam para si próprias”. In: BLOOM, Harold. *Angústia da Influência*. Lisboa: edições Cotovia, 1991. p.17.

como se fala do mundo. O modo de ver, ou melhor, o modo de dar a ver, implica um sentimento de presença.

Antes de avançar para uma abordagem mais directa ao tema da variação artística e procurando entender o que é o espaço pictórico, propomos a leitura da obra *Deposição no Túmulo* de Cristóvão de Figueiredo¹⁰ como exercício do olhar.

Como referiu Cruz Teixeira a pintura de Cristóvão de Figueiredo ultrapassa a “mimética do visível que a poderosa e oportuna lição flamenga tinha trazido”.¹¹ Se os pintores da primeira geração da pintura portuguesa do Renascimento transformaram uma pintura de origens diversas numa estética autónoma (que tinha começado com os Painéis de S. Vicente de Nuno Gonçalves) pela sua ambição de conquistarem a realidade das coisas, a realidade do mundo natural, Cristóvão de Figueiredo dará um “salto” para um mundo que já não necessita de ser “real” e onde as formas nos inundam pelos “infinitos sentidos que a realidade tem”.¹² Jorge Afonso, que também foi um pintor em permanente aprendizagem, que forjou uma outra maneira de fazer, alargando os recursos da pintura que animam a sua superfície,¹³ que trabalhou em velaturas vai deixando transparecer o desenho, ajudado por Francisco Henriques a perceber a dissolução dos limites da forma,¹⁴ e o encaminhamento para formas de síntese, um exercício de visão, isto é, esse sentido de comunicação que no carácter sensorial e mimético de cada elemento apela à relação do todo, como um início da pintura, como um discurso expressivo de formas, só possível em permanente “investigação”. Mas no caso de Cristóvão de Figueiredo, a quem não interessando já a materialização do referente, é na singular forma de construir e de sentir as formas que vai ultrapassar o narrativo, libertando-se também do encomendador¹⁵ e ultrapassando o tema, vai “compôr” expressivamente. Cristóvão de Figueiredo, só tem um modo de possuir: fazendo. E esse fazer é um permanente abrir-se a, abrindo-se ao mundo, em cada momento abre-o.

Segundo Reynaldo dos Santos o estilo de Cristóvão de Figueiredo caracteriza-se na *Deposição do Túmulo* “pela unidade de composição, em geral triangular, concentrada e convergente para um ponto essencial do tema; pelo dramatismo das atitudes e expressões, sentimento excep-

10 Pintor português do Século XVI.

11 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. *A Pintura Portuguesa do Renascimento*. Ensaio de Caracterização. Lisboa: UNL / FCSH, 1991, 2 vols. Tese Doutoramento. p.489.

12 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. *A Pintura Portuguesa do Renascimento*. Ensaio de Caracterização. Lisboa: UNL / FCSH, 1991, 2 vols. Tese Doutoramento. vol. 2. p.508.

13 Texturas que aparecem pela primeira vez em Tomar, fruto da aplicação da tinta espessa que depois é raspada e onde novamente é posta uma outra camada de tinta, harmonizando assim o conjunto.

14 Há a possibilidade de Francisco Henriques quando veio a Portugal ter passado por Itália e ter tomado conhecimento do *sfumato* para além da lição globalizante da arte italiana.

15 Cristóvão de Figueiredo pintando lutou pela autonomia da arte, não que se libertasse do cliente directo em contrato mas porque em pintura – a exemplo a solução pictórica de representar os doadores – se libertou dele efectivamente.

cional de colorista, certamente o mais pintor dos artistas da sua época; pela maneira de envolver e modelar, mais pela mancha do que pelo traço, como um impressionista".¹⁶

São pintores como Cristóvão de Figueiredo, que nos provam que a arte faz parte do nosso tecido ambiental. Uma pintura, como qualquer corpo físico, enquanto capaz de envelhecer, de deixar sedimentar a passagem do tempo, converte-se também em metáfora do mesmo. É considerando esse mistério maior que é o tempo, o tempo de hoje, que nos devemos interrogar sobre a aptidão do olhar para a pintura de ontem, que afinal não o é; "a arte é um fazer; que se faz aqui e agora, não ontem ou amanhã, e faz objectos que o tempo não traga e que permanecem presentes".¹⁷

É na própria obra pictórica que Cristóvão de Figueiredo, concretiza intenções, formas de ver, maneiras de pôr e resolver os problemas e nos dá a ver essa espécie de capacidade "teatral" quando representa como actuais acontecimentos do passado. Sentimos uma atracção quase irresistível por essa tragédia tranquila, onde as emoções se sucedem em estranheza e em grandeza, numa presença silenciosa, a qual só na música pode encontrar exemplos de idêntica natureza. Sentimos uma quietude que envolve mas que se desdobra através duma perturbante composição que nos emociona e nos faz entender que "à sociedade Renascentista parece não bastar tornar as qualidades mesmo as mais abstractas, simplesmente visíveis; elas deverão por assim dizer ser apreendidas pelos cinco sentidos".¹⁸ Cristóvão de Figueiredo, entendeu que a pintura é sempre começo, que "o espaço da arte é matéria plástica mutável",¹⁹ que só a mudança lhe garante a exaltação da forma; o que lhe trouxe marcas de um saber experimentado que não conhece limites; um saber que se vai ordenando jogando o jogo da descoberta. No centro desta "tragédia" da morte do Salvador está patente um projecto de salvação onde o artista é o herói em silêncio e as formas são uma promessa. Cristóvão de Figueiredo, dá-nos uma "estética da tragédia" numa composição subtil, associando artista e absoluto num espectáculo onde consegue reduzir todo o tempo ao espaço construído. O presente de Cristóvão de Figueiredo, esse permanente desafio de inventar novas formas/emoções, foi também fruto da história. Cristóvão de Figueiredo viveu em "permanente convívio com formas e criadores usufruiu duma sólida formação técnica que a oficina de Jorge Afonso ou dos mestres que o ensinaram mas sobretudo da curiosidade e a permanente pesquisa de Francisco Henriques mais as grandes formas de síntese da tapeçaria, do

16 SANTOS, Reynaldo dos. *Os Primitivos Portugueses (1450-1555)*. Lisboa, 1957. p.32.

17 ARGAN, Giulio Carlo. *Historia da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p.35.

18 FEBVRE, Lucien. *O Problema da Descrença no Séc. XVI: A Religião de Rabelais*. Início, 1970. p.470-471.

19 FOCILLON, Henri. *A Vida das Formas*. Lisboa: Edições 70, 1988. p.33.

vitral²⁰ formação que lhe serviu sempre para se emancipar esteticamente, em relação aos contextos ou às relações substanciais da tradição.

“A Deposição no Túmulo”, “provavelmente a última, sem dúvida a mais madura e excelente das suas obras”²¹ é para nós uma pintura misteriosa e atraente;²² vamos por isso procurar caminhos que nos ajudem à sua “decifração” num contacto directo. Porque tal como chamou a atenção Pierre Francastel “o maior interesse das pesquisas sobre a estruturação das obras de arte, consiste na possibilidade de acrescentar ao reconhecimento do papel da forma, imediatamente apreensível, o da análise necessária das relações internas do objecto e o das relações parciais dos diversos elementos que o compõem com outros conjuntos, outras formas independentes”.²³ Por isso, vamos inquirir a origem que tem sempre por detrás outra e outra origem; vamos à procura do que está recolhido, vamos perscrutar o segredo. Tarefa difícil esta! Porque o quadro só nos mostra, visível, a existência de um mistério. Contudo, o homem nunca desistiu de desvendar mistérios, nunca desistiu de se desvendar. Ao fazê-lo sentimos que somos o “ruído” que vai perturbar; mas a obra ali “exposta” com todo o seu potencial multisignificante resiste irreduzível perante qualquer leitura.²⁴ Sentimos necessidade de o interpretar porque ele para nós é uma marca da existência humana passada; é uma marca de nós. Este é também o nosso modo “inaugural”, o nosso modo de preservação e o nosso modo de lidar com a morte. O mais dramático da morte, essa universalidade singular,²⁵ é o facto de ela representar não só a finitude do homem mas o limite da sua experiência, o que leva Argan a referir que “o que faz a grandeza da arte da renascença não é o seu sentimento da vida, mas o seu sentimento da morte, a sua tragédia”.²⁶ O sentido de composição de Cristóvão de Figueiredo, é rigoroso não geometricamente, não o deveria ser numa representação de dimensão ilimitada uma vez que trata do incomensurável do ser, mas, como escreve Cruz Teixeira “inteligente, sensível e segura”.²⁷ Somos atraídos pela notável expressão da forma e deixamo-nos levar pela subtilidade das gradações cromáticas. É um espaço onde vivem gestos sofridos, ao ritmo da dor, onde

20 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. *A Pintura Portuguesa do Renascimento*. Ensaio de Caracterização. Lisboa: UNL / FCSH, 1991, 2 vols. Tese Doutoramento. vol. 2. p. 492-493.

21 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. *A Pintura Portuguesa do Renascimento*. Ensaio de Caracterização. Lisboa: UNL / FCSH, 1991, 2 vols. Tese Doutoramento. vol. 2. p. 492-493.

22 Desejamos sempre compreender o que está para além da beleza; como disse Platão “a verdade bela é para aquele que a procura”.

23 FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987. p.28.

24 “A obra, diferenciada, ambigua, incerta e sempre móvel, existe, antes do mais, pela sua unidade imaginária, não esquecendo que, as palavras voam, a obra essa, fica”. In: FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987. p.59.

25 DELEUZE, Gilles. *Repetición y Diferencia*. Barcelona: Anagrama, 1972. p.73.

26 ARGAN, Giulio Carlo. *Historia da Arte como Historia da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p.36.

27 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. *A Pintura Portuguesa do Renascimento*. Ensaio de Caracterização. Lisboa: UNL / FCSH, 1991, 2 vols. Tese Doutoramento. vol. 2. p.517.

a cor, ou a “não cor” nessa capacidade de nos fazer sentir a cor supérflua, anima a composição conferindo-lhe a ressonância da alma.

Em toda a composição, em todo o seu rigor, vamos encontrar vida e soluções audaciosas. Embora, como veremos, tudo na composição se desenvolva contra os ritmos normais da percepção e da leitura, a composição tem elementos de estruturação puramente clássicos: a horizontal do túmulo, as verticais das pilastras do túmulo, a vertical do rochedo e a estrutura piramidal. Toda a estrutura encontra a sua razão, “razão formal”,²⁸ não só no episódio bíblico mas principalmente nas duas figuras dos doadores. Cristóvão de Figueiredo, dá-nos dois excelentes retratos, “os dois melhores retratos da pintura portuguesa depois de Nuno Gonçalves”,²⁹ numa pintura que com grande minúcia cuida do contorno, do desenho, do traço, o que confirma o apogeu do pintor ao transpor as formas. Os doadores vestem um uniforme para que se saiba quem são, um lente de Universidade e um físico do Hospital.³⁰ Os doadores, ao porem como condição do seu pagamento figurarem na obra, criaram ao pintor o problema da sua colocação na composição. Na verdade, os doadores não fazem parte dos assistentes históricos da Deposição no Túmulo. Graças à solução pictórica encontrada pelo artista, os doadores, não fazendo passam a fazer parte da história. Têm a expressão da vida, o que faz cada um deles ter mais traços identificadores; eles são as marcas do tempo que definem o espaço. Rostos reconhecíveis, serenamente distantes, que olham em frente, que não olham para a cena que se está a desenrolar, não participam da acção, são espectadores à nossa semelhança quando olhamos para o quadro, por isso nos identificamos com eles e desse modo os integramos na composição. De facto ao determinarem a composição assentam nela, não a gravitam. À sua volta não há nada de referencial; apenas terra.

A centralidade absoluta, em termos de percepção é a mancha do Cristo, a linha diagonal, irregular, do corpo onde estão marcados os pontos de ouro, mãos/rosto, que organizam a leitura. Partindo da fortíssima orientação, “ascendente”, da mancha vamos dar aos doadores, estabelecendo assim o diálogo entre a história e a não história. Embora o movimento do corpo do Cristo devesse ser descendente (Deposição), a sensação que se tem é que o seu “ritmo” é ascendente. Para que fosse descendente era preciso que em pintura a parte inferior do corpo de Cristo fosse mais pesada, mais elaborada do que a parte superior. Ora acontece exactamente o contrário, ou seja, é na parte superior do corpo (mortalha), que os contrastes de claro/escuro são mais fortes. O que faz com que na diagonal se dê mais

28 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. *A Pintura Portuguesa do Renascimento*. Ensaio de Caracterização. Lisboa: UNL / FCSH, 1991, 2 vols. Tese Doutoramento. vol. 2. p.522.

29 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. *A Pintura Portuguesa do Renascimento*. Ensaio de Caracterização. Lisboa: UNL / FCSH, 1991, 2 vols. Tese Doutoramento. vol. 2. p.516.

30 Esta tábua foi feita para o hospital da Universidade de Coimbra e seria vista pelos doentes das enfermarias.

importância à linha de força da esquerda para a direita, de baixo para cima, do que o contrário. Cristóvão de Figueiredo, adoça em baixo a linha diagonal, tratando mais levemente, o sudário na horizontal, e “só a partir das mãos se oferece, formal e referencial, a uma leitura mais detida”.³¹

A desconstrução referencial e narrativa levou-o à construção do expressivo, uma vez que só depois da percepção da construção de uma forma se pode visualizar a forma exterior.

Todos os personagens da história (Nicodemus, Santas Mulheres, Virgem, S. João, José de Arimateia e Madalena) participam na acção da deposição de Cristo no túmulo vergados (em ritmos de movimentos curvos) de dor perante a morte. Todo este “grupo histórico” centraliza a mancha de Cristo. Nicodemus, “o judeu que ajudou José de Arimateia a despregar o corpo de Jesus da cruz e a amortalhá-lo no sepulcro”,³² tem o seu lugar de cena segundo a iconografia cristã – junto aos pés de Jesus, do pote de perfumes de embalsamamento e é uma mancha vermelha³³ (ou de vermelhos pela variação tonal) que detém e apoia o olhar convidando-o novamente encaminhar-se para o centro (Cristo) e para a figura de S. João também ela outra vermelha³⁴ que chama a atenção para a figura central. Entre estas duas figuras (manchas vermelhas) o grupo da Virgem e das Santas Mulheres, organizado segundo diferentes planos, onde cada um dos rostos tem uma diferente orientação, dando movimento à dor expressa nos “não rostos”³⁵. Elas funcionam como “fundo que realça pelo sombrio dos tons a branca e acelerada oblíqua da mortalha e do corpo de Cristo”.³⁶ Com a cabeça de José de Arimateia,³⁷ figura que segura o sudário e ampara a cabeça de Cristo, temos quase uma horizontal, nas quatro cabeças centrais, que têm como paralela a linha superior do túmulo.

Voltemos à integração plástica dos doadores para falarmos da “arquitectura cromática”.³⁸ Toda a pintura é feita em valores e Cristóvão de Figueiredo, ao retratar os doadores em todos os valores do branco ao pre-

31 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. *A Pintura Portuguesa do Renascimento*. Ensaio de Caracterização. Lisboa: UNL / FCSH, 1991, 2 vols. Tese Doutoramento. vol. 2. p.519.

32 TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos*. Porto: Lello e Irmão, 1990. p.108.

33 Como escreveu Lyotard “a cor pelo facto de estar ali parece desafiar qualquer dedução. Tal como o timbre da música, parece desafiar o espírito, desfazendo-o”. In: LYOTARD, Jean-François. *O Inumano*. Considerações sobre o Tempo. Lisboa: Estampa, 1989. p.152.

34 Se não vímos tão vivos os vermelhos a pintura é quase só feita em cinzas coloridos luminosos.

35 É precisamente o facto das suas cabeças estarem tão cobertas e os seus rostos meio velados ou quase completamente como o da mais distante das Santas Mulheres da qual só vímos as narinas e a boca – deslumbrante expressão – que melhor “retrata” a dor e o drama interiorizados.

36 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. *A Pintura Portuguesa do Renascimento*. Ensaio de Caracterização. Lisboa: UNL / FCSH, 1991, 2 vols. Tese Doutoramento. vol. 2. p.519.

37 “Judeu que pediu a Pilatos o corpo de Jesus, a fim de lhe dar sepultura. Com a ajuda de Nicodemus, despregou o corpo de Jesus da Cruz, amortalhou-o e deu-lhe sepultura; é o santo padroeiro dos coveiros; Preso pós este funeral, terá sido libertado por Jesus após a sua Ressurreição”. In: TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos*. Porto: Lello e Irmão, 1990. p.87.

38 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. *A Pintura Portuguesa do Renascimento*. Ensaio de Caracterização. Lisboa: UNL / FCSH, 1991, 2 vols. Tese Doutoramento. vol. 2. p.514.

to,³⁹ integra-os e isola-os cromaticamente na pintura. Todas as gradações cromáticas, toda a pintura é feita a pincel fino com a tinta muito trabalhada, particularmente nos claros onde ganha corpo.⁴⁰ No rosto de Cristo, como os pontos claros não estão acentuados, sente-se mais a transparência da tinta que é trabalhada bastante diluída. São os componentes pictóricos que realçam a qualidade da forma e da luz. É a cor que define e estabelece a estranheza do contacto entre ambientes e personagens, sensação que torna mais agudo tanto o exercício plástico como a fruição estética desta tela que fala alto silenciosamente. Da figura de José de Arimateia passamos não só para os doadores como para a figura de Madalena,⁴¹ desenhada em curva. Ao movimento das figuras de José de Arimateia e Madalena, do lado direito da composição, corresponde o movimento inverso, do lado esquerdo, das figuras da Virgem e de Nicodemus completada pela marcação do pote de perfumes. A mancha branca do toucado de Madalena obriga-nos a fixar a imagem numa deliciosa sequência, toucado, cabelo, rosto. No seu rico traje, à semelhança do que acontece com os restantes brocados, o contorno do brocado parece recortado e os recortes parecem aplicações. A figura de Cristo e a força da horizontal do túmulo fazem com que a leitura não se detenha na zona inferior do quadro. Esta suporta tudo o que acontece e que está acima. O sarcófago⁴² (rectângulo) é a "grande" forma de estabilidade na articulação espacial. Essa "casa" do morto é também símbolo da terra enquanto receptáculo. O seu carácter estável é reforçado pelo facto da sua matéria ser pedra. A quebrar esta imutabilidade, em primeiro plano na parte inferior, vemos plantas, "o nascer da esperança",⁴³ que se unem, ao túmulo, associados particularmente aos medalhões decorados com cenas da Ressurreição, ao pote de perfumes, sugerindo sensações olfactivas e "lumínicas",⁴⁴ e que de certa forma retomam o fundo (vegetal)

39 Como escreveu Reynaldo dos Santos, "retratos na gama dos negros e dos gris". In: SANTOS, Reynaldo dos. *Os Primitivos Portugueses 1450-1550*. Lisboa, 1958. p.32.

40 No sudário sentem-se os brancos opacos e muito espessos.

41 "Iconograficamente aparece umas vezes vestida com ricos trajes (antes de se arrepender) ou então como penitente, sem roupas, vestida apenas com a sua longa cabeleira loura. Como atributo tem um vaso de perfumes, uma caveira ou uma coroa de espinhos". In: TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos*. Porto: Lello e Irmão, 1990. p.97.

42 Embora decorado «ao romano» não devemos esquecer que a memória do passado actua no presente enquanto motivação; significa viver o presente e não reviver o passado. Daí que não haja uma recuperação de valores uma vez que essas referências são "manipuladas" pelos novos interesses; o retorno de determinado passado acontece no presente.

43 "A planta, primeiro estágio da vida simboliza, acima de tudo, o nascimento perpétuo, o fluxo incessante da energia vital.

Na origem estavam as plantas

E as Plantas do Céu:

...as Plantas

que pertencem a todos os Deuses,

as formidáveis,

aquelas que dão vida aos homens...

Possam as plantas de mil folhagens,

Me livrar da morte, da angústia!" In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1990. p.723.

44 Segundo Balzac todo o perfume é a combinação de ar e de luz.

da composição. O pote de perfumes é um elemento de volume importante porque compensa o maior peso da composição do lado direito.

O elemento mais importante do fundo é o rochedo, “prefigurando Cristo”, que é a altura e o centro, funcionando como o encontro do céu e da terra, dando-nos a linha vertical central da pirâmide que assenta na base do túmulo. No plano intermédio, fazendo a passagem para o céu, as árvores, “gammas quentes e frias ligadas pela inquestionável constante da escola portuguesa que é a magia dourada da luz”,⁴⁵ dão-nos o rodar do tempo, da mudança cromática das folhas, os ciclos da vida em perpétua regeneração, e ainda suavizam a verticalidade do rochedo. Num plano mais distante as construções arquitectónicas da cidade – centro de vida – e longe, como o sonho, o céu. Podemos assim considerar que existem dois grupos de elementos, os estáveis (morte, rochedo, túmulo, pedra, vertical/horizontal) e os instáveis (vida, vegetação, cidade, ar, diagonal) que se harmonizam circularmente, segundo uma ordem divina que levará à Ressurreição.

Comparando entre si as Deposições no Túmulo de Cristovão de Figueiredo,⁴⁶ de Rubens,⁴⁷ de Caravaggio⁴⁸ e de Tiepolo,⁴⁹ verificamos que o mesmo tema, é dado a ver de modos diversos, e isso é pintura.

Os artistas que inovam estão profundamente ligados à tradição. João Vieira (1934-), realiza variações de obras dos pintores, Nuno Gonçalves, Francisco de Holanda, Grão Vasco, Eduardo Viana, Velásquez, e mais recentemente Henri Matisse. É o próprio pintor que diz: “Como posso, simultaneamente, ser “absolutamente moderno” e admirar tanto pinturas antigas? Que quer isso dizer? Procurando respostas para estas perguntas, resolvi pintar à minha “maneira” pinturas antigas que me tocaram profundamente ao longo da minha vida. Para isso observei-as, tentando separar o essencial do acessório, procurando a verdade dessas pinturas, e ao mesmo tempo a verdade da minha própria pintura. Numa primeira tentativa, decidi-me pelos painéis de S. Vicente, de Nuno Gonçalves, conhecidos como “o primeiro retrato colectivo do Renascimento Português”; apaguei as caras dos retratos, para pôr de lado abstrusas especulações identificatórias das personagens retratadas, tentando assim estabelecer a identidade do artista e a sua identificação com o País retratado. Mais tarde, no caso de Francisco de Holanda, apaguei ainda mais – fiz desaparecer o simbolismo “literário” para dar a ver, aos críticos que não viam, a sua capacidade de inovação

45 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. *A Pintura Portuguesa do Renascimento*. Ensaio de Caracterização. Lisboa: UNL / FCSH, 1991, 2 vols. Tese Doutoramento. vol. 2. p.515.

46 Cristovão de Figueiredo, activo entre 1515 e 1543, *Deposição de Cristo no Túmulo*, 1525-35, Óleo s/ madeira de carvalho, 186 x 156 cm, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

47 Peter Paul Rubens (1577-1640), *O Sepultamento*, segundo Caravaggio, 1611-12, Óleo s/ tela, 180 x 137 cm, Roma, Galleria Borghese.

48 Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), *Deposição no Túmulo*, 1602-03, óleo s/ tela, 300 x 203 cm, Roma, Pinacoteca do Vaticano

49 Giambattista Tiepolo (1696-1770), *Deposição de Cristo no Túmulo*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

como pintor. Esta vontade de mostrar, a mim próprio e aos outros, caminhos para ver e entender a pintura, comparando-me com os artistas devorados, pareceu-me a certa altura demasiado didáctica. Nas “Meninas” fui noutra direcção: escolhi o claro-escuro de Velásquez, a tradução de Picasso e a análise de Dali, marcada por algarismos surrealmente simbólicos, pendurei na virtual parede dois quadros de Rubens, admirador de Velásquez, e escrevi “on n’y voit rien”, de Daniel Arasse. Organizei a minha composição com esses elementos, como homenagem a todos esses autores.

Agora, no desenvolvimento de anteriores trabalhos meus, descobri uma afinidade com as últimas obras de Matisse e decidi canibalizá-lo. Trata-se do “louvor e simplificação do desenho”. Creio que compreendi o essencial do seu trabalho, continuo nessa pesquisa, e sei que é da minha identidade, da minha originalidade que se trata. É o que continuo procurando, a verdade da minha pintura”.⁵⁰

Começamos pelos Painéis de Nuno Gonçalves. Segundo Charles Sterling é na própria pintura «que permanece o segredo máximo dos Painéis». ⁵¹ É no registo estético que o inquirido da História da Arte tem de o encontrar”. ⁵² Embora o pintor dos painéis tivesse visto tapeçaria “viu-a para a prender a estruturar e não para copiar estruturas, como viu das cores o modo como se apagam ou irradiam, como viu nos volumes a maneira que a luz tem de os modelar, como viu preparos e carvões, e pigmentos, e ligandos, e deles, mais do prazer de analisar as evidências das coisas, e do prazer, depois, de descobrir, por detrás das evidências, a evidência que as coisas são, de tudo isso, do mais visível e do mais oculto, do mais lógico e do mais obscuro fez a poética da significação que é sempre a arte e que pela técnica e os materiais, aqui, é a pintura.”⁵³

Como refere José Luís Porfírio a obra de João Vieira feita a partir dos Painéis de Nuno Gonçalves é “uma pintura que escreve (pinta) sobre outra pintura, muito mais velha, com quinhentos anos de idade e quatrocentos de esquecimento. É como uma ponte ou um salto, diz-nos que o passado pode estar aqui confrontado connosco, diz-nos que a pintura portuguesa

50 Texto inédito de João Vieira.

51 Nuno Gonçalves, activo no séc. XV, Cavaleiro e pintor de D. Afonso V. Francisco de Holanda refere-se-lhe, na obra *Da Pintura Antigua* (1548), inserindo-o na “Tavoa dos Famosos Pintores Modernos a que elles chamam aguias”. In: HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antigua*. Porto: Renascença Portuguesa, 1930. p.91,283; na mesma obra Holanda “ao discorrer a propósito da noção de «antigo» aplicado às obras de pintura «que se fazião no tempo dos reys de Castella, e de Portugal», a «hum pintor português que sinto merece memoria, pois em tempo mui barbaro quis emitir n’alguma maneira o cuidado e a descrição dos antigos e italianos pintores, e esse foi Nuno Gonçalves pintor d’el rey Dom Affonso, que pintou na Sé de Lixboa o altar de São Vicente», citado por SERRÃO, Vítor. *A Pintura da Segunda Metade do século XV*. In: ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de. *História da Arte em Portugal*. O Gótico. Barcarena: Presença, 2002. p.281. Os painéis foram descobertos nas dependências do Paço Patriarcal de S. Vicente de Fora, em 1883, sendo do altar de S. Vicente da Sé de Lisboa. Parte-se do princípio que esta seria a sua distribuição retabular.

52 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. *A Pintura Portuguesa do Renascimento*. Ensaio de Caracterização. Lisboa: UNL / FCSH, 1991, 2 vols. Tese Doutoramento. p.360.

53 TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. *A Pintura Portuguesa do Renascimento*. Ensaio de Caracterização. Lisboa: UNL / FCSH, 1991, 2 vols. Tese Doutoramento. p.374.

do séc. XV pode FUNDAR HOJE uma vontade de fazer, uma vontade de dar mais pintura a Portugal!".⁵⁴ Por isso interrogar "através do acto de pintar, [é] interrogar a sua própria arte de pintor."⁵⁵

O próprio pintor faz questão de frisar que "apesar de todo o trabalho detectivesco feito à volta dos painéis ditos de Nuno Gonçalves, o «crime» permanece insolúvel. Os painéis são tratados como meros documentos, como puzzles fotográficos, raramente como pintura que afinal são. Para procurar respostas decidi, não decifrar o «mistério dos painéis», mas criar uma obra a partir deles, que espero seja tão misteriosa, ou tão pouco, como eles são. Ponhamos que dou réplica à pró-vocação do pintor – com outra pintura, como não pode deixar de ser. Assim encaro o problema da tradição: continuar a pintura, ou destruí-la, ou destruir-me".⁵⁶

João Vieira realiza também variações a partir da obra *De Aetatibus Mundi Imagines*.⁵⁷ 1543-73, de Francisco de Holanda (1517-1584).⁵⁸ A maior modernidade de Francisco de Holanda advém de ultrapassar a narrativa iconográfica e criar novos modos. Holanda, que define o pintor como um criador de «hum novo mundo do homem», "pintou a história sagrada de uma maneira, tão simultaneamente antiga e moderna".⁵⁹ José Gabriel considera que João Vieira se pôs a caminho de "roubar daqueles pintores antigos e imortais as figuras que fizeram, como Roma outrora fez ao roubar as boas causas de todo o outro mundo, assim pelo muito roubar sendo tida pela pátria da pintura, e como fez mestre Francisco de Ollanda ao roubar e trazer para Portugal os primores e gentilezas de Itália, em leves folhas imorredouras."⁶⁰

A História da Arte revela que muitos pintores sentiram uma profunda atracção pela obra de Diego Rodriguez da Silva y Velásquez, (1599-1660), *Las Meninas*, [*Família de Filipe IV*],⁶¹ 1656/57,⁶² apropriando-se desta pintura

54 PORFÍRIO, José Luís. Escrever sobre....In: *João Vieira*. As imagens da escrita. Lisboa: MNAA, 1988. p.7.

55 MACEDO, Hélder – Quadros por Letras. In, *João Vieira*. As imagens da escrita. Lisboa: MNAA, 1988. p.9.

56 VIEIRA, João. *As imagens da Escrita*. João Vieira. As imagens da escrita. Lisboa: MNAA, 1988. p.41.

57 Segundo Sylvie Deswarte é uma obra "verdadeiramente desconcertante, ora nos encontramos diante de uma imagem geométrica de Deus, ora de uma representação volumétrica de esferas transparentes concêntricas, ora diante de uma ilustração astronómica, moderna no seu sentido do espaço e das proporções e, depois, de imagens à William Blake". DESWARTE, Sylvie. *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*. Lisboa: IN-CM, 1987.

58 Moço de câmara do Infante D. Fernando e do Cardeal-Infante D. Afonso, recebe em Évora uma formação clássica e humanista com André de Resende, que seria fundamental, quando integrou a embaixada de D. Pedro de Mascarenhas na sua viagem a Itália (1530-40), visitando Roma, Ferrara, Pádua, Nápoles, Veneza, conhecendo Lattanzio Tolomei, Blosio Palladio, Frei Ambrogio Caterino, Vittoria Colonna, Miguel Ângelo, Sebastiano Serlio: ainda integrado na mesma embaixada irá estar em Barcelona, Narbonne, Nice, Nimes. Manéndez Pelayo refere que Holanda "no sólo tenía suficiente preparación técnica, sino una cultura general, una orientación de espíritu, un amor sin límites à la Antigüedad resucitada: todas las condiciones, en suma, que podían hacerle en breve tiempo ciudadano de Roma", citado por DESWARTE, Sylvie. Neoplatonismo e arte em Portugal. In: PEREIRA, Paulo ed. lit. *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Circulo dos Leitores, 1995.vol. II, p.519.

59 BASTOS, José Gabriel Pereira. [texto introdutório] In: *João Vieira*. Diálogos de Lisboa. Lisboa: Livraria Barata, 1988.

60 BASTOS, José Gabriel Pereira. [texto introdutório] In: *João Vieira*. Diálogos de Lisboa. Lisboa: Livraria Barata, 1988.

61 Título que aparece em inventários antigos.

62 Óleo s/ tela, 318 x 276cm, Madrid, Museu do Prado.

que pode ser considerada como um “compêndio da ciência da arte da pintura”.⁶³ Argan refere que o “artista [barroco] interessa-se pela natureza e pela história apenas na medida em que o pensamento da natureza e da história lhe permite ultrapassar os limites do real, estender a experiência ao *possível*. A imaginação tem uma finalidade: persuadir de que algo irreal possa tornar-se realidade.”⁶⁴

Todas as personagens do quadro *Las Meninas* foram identificadas: no centro encontra-se a infanta María Margarita, de 5 anos de idade, filha dos reis Felipe IV e Mariana de Áustria. A infanta aparece ladeada pelas suas damas de companhia, à esquerda María Augustina Sarmiento, que lhe oferece água num pequeno púcaro, e à direita Isabel de Velasco. Mais à direita estão dois anões, Maribárbola e Nicolás Pertusato, e um cão grande sentado no primeiro plano. Atrás aparecem dois acompanhantes, um escudeiro e D. Mercedes de Ulloa, e na escada que aparece de uma porta aberta vê-se José Nieto, aposentador de palácio, que se volta para olhar o grupo. À esquerda, detrás de uma tela enorme que vemos de costas, o próprio Velásquez, com o pincel no ar. Dirige o olhar a um ponto situado fora do espaço pictórico e em frente do quadro, onde presumivelmente se encontra o seu modelo.

Palomino identificou ainda as pinturas existentes no quadro, como uma série de cópias feitas por Juan del Marzo de alguns dos quadros de Rubens para a Torre de la Paraba sobre histórias das *Metamorfosis* de Ovídio, tema que sublinha a ideia de transformação em curso inclusive dentro das Meninas”⁶⁵ Mas verdadeiramente o que mais surpreende na pintura de Velásquez é a tão perfeita integração das partes no todo, é a unidade perceptiva, porque é em termos perceptivos que se consegue o equilíbrio, é a notável expressão da forma. Em toda a composição encontramos soluções audaciosas.

Terá sido essa qualidade que levou Pablo Picasso, a realizar entre 17 de Agosto e 30 Dezembro 1957, 58 variações/pinturas de formatos muito diversos.⁶⁶ Picasso conversando com Roland Penrose comentava: “estuda-o e tenta descobrir onde está realmente situado cada um deles. É possível ver Velásquez dentro do quadro; quando na realidade deve permanecer fora, ali vê de costas a infanta que à primeira vista supomos ser seu modelo. Encontra-se em frente de uma tela na qual está a trabalhar, mas como esta

63 PORTÚS, Javier. Serie de Las meninas, según Velázquez. In: *Picasso Tradición y vanguardia*. Madrid: Museo Nacional del Prado; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006. p.316.

64 ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*. 3. De Michelangelo ao Futurismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.242.

65 GALASSI, Susan Grace. Picasso en el Taller de Velázquez. In: BROWN, Jonathan ed. lit. *Picasso y la Tradición Española*. Hondarríbia: Nerea, 1999. p.176. “Rubens tinha pintado em 1636 para a Torre da Parada a lenda de Aracne relatada nas Metamorfoses de Ovídio. Fizera alusão ao castigo da fiandeira vencida, transformada em aranha” In: WOLF, Norbert. *Diego Velázquez 1599-1660. A face de Espanha*. Köln: Taschen, 2000. p.67.

66 58 pinturas a óleo: 44 directamente inspiradas nas Meninas; 2 são interpretações livres; 3 são pequenas paisagens e 9 representam bombas, “intervalos”.

está de costas para nós, ignoramos o que está a pintar. A única suposição consiste que esteja pintando os reis, que só vemos reflectidos no espelho do outro extremo da habitação. Isto indica que se os podemos ver é porque não olham para Velásquez mas para nós, através do espelho”.⁶⁷

As variações de Picasso a partir da obra *Las Meninas* são um diálogo íntimo com a obra de Velásquez, num processo de desconstrução *versus* criação. Picasso tinha visto o original de *Las Meninas*, com 14 anos quando visitou o Museu do Prado com o seu pai. O espaço e as obras expostas no Museu foram de extrema importância para os artistas na sua formação, para o seu entendimento da composição pictórica e para o diálogo entre o pintor, as pinturas de outros pintores e a sua própria pintura. As variações ou recriações artísticas são o desvendar de um enigma e uma história da arte feita pelos pintores. Picasso para além de estudar a pintura já feita, tem o desejo de dominá-la e o modo que encontra é experimentá-la, conseguindo-o através de novas experiências, numa pintura que é já sua. Na verdade, “a história da arte não legitima propostas formais inovadoras, mas gera uma inquietude que se manifesta na contínua procura de novas maneiras de fazer pintura”.⁶⁸

Em 1960 o coleccionador e editor Christian Zervos escreve *Confrontations de Picasso avec des oeuvres d'art d'autrefois*, onde procura analisar o processo da variação artística, centrando-se na obra de Pablo Picasso. Considerava que a inspiração ou a influência dos mestres do passado, não atenua a personalidade do artista que as procura ou encontra, uma vez que as composições produzidas são profundamente diferentes. Zervos não deixa de mencionar que se trata de uma “compreensão inteligente e afectuosa da obra de arte”.⁶⁹ Como referiu Georges Didi-Hubermann, “Goya, Manet e Picasso interpretaram as Meninas de Velásquez antes de qualquer historiador de arte; é esse o interesse, verdadeiramente histórico, de ver como a própria pintura conseguiu interpretar o seu próprio passado”.⁷⁰ As Meninas eram uma armadilha/artifício pictórico e isso era o que interessava a Picasso. As complexas relações entre os diferentes personagens do quadro / o observador / os observados / e o que observa a um e aos outros / supõe novas relações entre a realidade da obra e a do mundo exterior. Por isso Picasso dizia “Velásquez mostra-se como o verdadeiro pintor da realidade”. Para Picasso analisar as obras-mestras consistia essencialmente em desmontar o mecanismo da criação e revelar os meios usados. Picasso fá-lo com uma imensa liberdade compositiva. Ver implica, ver como se vê,

67 GALASSI, Susan Grace. Picasso en el Taller de Velázquez. In: BROWN, Jonathan ed. lit. *Picasso y la Tradición Española*. Hondarríbia: Nerea, 1999. p.208, nota 16.

68 RÓDRIGUES, Paulo Simões. Só aos olhos do pintor a pintura era pintura. In: *João Vieira*. Percursos 1960-2001. Lisboa: ACD editores, 2001. p.99.

69 ZERVOS, Christian. *Confrontations de Picasso avec des oeuvres d'art d'autrefois*. Cahiers d'Art. Paris: Éditions Cahiers d'Art, 1960. 33e-35e années, p.9.

70 DIDI-HUBERMANN, Georges. *Devant l'Image*.question posée aux fins d'une Histoire de l'Art. Paris: Minuit, 1990.

e segundo Picasso «ver é compreender, transformar, imaginar, esquecer ou esquecer-se, ser ou desaparecer».⁷¹

Pierre Cabane explica graficamente este processo: “para ele [Picasso], analisar as obras-mestras consistia essencialmente em desmontar o mecanismo da criação e revelar os meios usados. «Abre um relógio e põe as peças em cima da mesa», observa Jean Cau; uma vez desmontado o relógio - o quadro -, o interior serve de laboratório experimental, para exercer sua curiosidade de analista; estabelecendo novas relações e novos ritmos”.⁷² É o confronto do pintor com a pintura, o desvendar o mistério da pintura dos mestres do passado, é o desvendar do mistério da própria pintura, é o prazer da pintura, a liberdade da criação. “Pouco depois de 1923, [Picasso] realiza a famosa declaração que resume a sua admiração pelas manifestações artísticas de outros tempos, assegurando que a arte grega, tal como a egípcia, não pertenciam ao passado, pois permaneciam mais vivas que nunca”.⁷³ É o penetrar no processo criativo, é o verdadeiro desafio.

Na série de apropriações de *Las Meninas*, Picasso começa com uma grande tela que constitui uma tomada de posse do quadro; o essencial foi respeitado e só os valores plásticos estão modificados pelo formato (formato figura / formato paisagem); daí a mudança de escala do pintor (na versão de Picasso tudo é mais evidente). Uma vez colocados nos seus sítios, os personagens, as coisas e o espaço envolvente, Picasso pintou à parte o grupo da infanta e suas meninas, o cão, o homem da capa, e depois a infanta sozinha. Volta de novo a trabalhar o conjunto, antes de tratar por separado alguns detalhes; como se depois de ter passado revista ao total, penetrasse dentro de cada coisa; “os surrealistas tinham razão, a realidade ultrapassa o objecto. Eu busco sempre a supra realidade...um pintor que copia uma árvore cega e já não vê a árvore verdadeira. Eu vejo as coisas de outra maneira, para mim uma palmeira pode ser um cavalo. Don Quixote pode juntar-se às Meninas”. Não são respostas que Picasso procura, isso é para os que acreditam em verdades plenas, porque como alertou Theodor Adorno “se as obras de arte são respostas à própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões”.⁷⁴ Em cada busca repete-se o enigma.

Francis Bacon (1909-1992), realiza uma série de *Estudos a partir do retrato do Papa Inocêncio X de Velásquez*, que segundo o próprio Bacon era um dos retratos mais notáveis jamais pintado. O quadro de Velásquez⁷⁵ segundo Norbert Wolf “é essencialmente uma sinfonia de vermelhos, uma

71 ÉLUARD, Paul. *A Pablo Picasso*. Éditions des Trois Collines, 1945. p.36.

72 CABANNE, Pierre. *El siglo de Picasso IV*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982. p.42.

73 ESTEBAN LEAL, Paloma. Las grandes series: el artista frente al proceso de creación. In: *Picasso las grandes series*. Madrid: Aldeasa, 2001. p.39.

74 ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Lisboa: Edições 70, 1988. p.17.

75 Diego da Silva y Velázquez (1599-1660), *Retrato de Inocéncio X*, 1650, óleo s/ tela, 140x120cm, Roma, Galleria Doria-Pamphili.

harmonia dos seus tons mais diversos, em contraste com o branco-cremoso da alva plissada. A cor é perfeitamente fluida e aplicada com ligeireza, à excepção da espessa pasta que realça certas partes do quadro. Ao princípio o Papa parece não ter ficado muito satisfeito com o retrato, dizendo que era «demasiado verdadeiro»; mas finalmente parece ter acabado por ser cativado e exprimiu o seu contentamento ao pintor espanhol entregando-lhe uma corrente de ouro de grande valor como agradecimento. O próprio Velásquez deve ter ficado muito satisfeito com o retrato, visto que levou uma réplica dele para Espanha. Surgiram numerosas cópias”.⁷⁶

Bacon nunca quis ver na versão original do quadro de Velásquez, porque esse grande modelo parecia-lhe inacessível; só em 1990 Bacon viu o original. Trabalhou a partir de modelos fotográficos, tanto a preto e branco como a cores. Coleccionava livros que continham uma reprodução da pintura, o que considerava como uma vantagem na medida em que a textura do original tinha um outro efeito intenso e directo que era o da reprodução fotográfica. Bacon executou variante sobre variante de uma forma quase compulsiva. “Tinha à mão várias reproduções do quadro e pregou uma num lugar de honra na sua parede (entre as fotos de Goebbels e o retrato de Nadar realizado por Baudelaire). Posteriormente afirmou que «lamentava» ter pintado suas versões do retrato de Velásquez, que tinha sido «estúpido», já que a pintura original era perfeita. Mas foi significativo que acrescentasse que tinha sido algo para o qual se viu que empurrado a pintar: a imagem tinha-o «vencido» e «esmagado».⁷⁷

“Na opinião de Bacon, as fotografias podem converter-se «não só em pontos de referência, mas também em disparadores de ideias»”.⁷⁸ Bacon dirá mais tarde que o retrato de *Inocência X* de Velásquez lhe causava uma obsessão: «Utilizei-o como sujeito de base. Durante dois ou três anos, estive hipnotizado por esta pintura. E estando hipnotizado, tentei fazer uma equivalente».⁷⁹

A propósito das suas *Cabeças* Bacon refere à revista Time: «São apenas uma tentativa de tornar visível determinado tipo de sentimento... A pintura é o desenho do nosso sistema nervoso projectado sobre uma tela. Um dos problemas radica em pintar como Velásquez mas com a textura da pele de um hipopótamo». O que segundo Peppiatt queria dizer alcançar a subtiliza

76 Piétro Martire Neri (1591-1661), que pertencia ao núcleo de Velásquez em Roma, fez pelo menos duas: *O Papa Inocência X com um eclesiástico*, 1650-55, óleo s/ tela, 213 x 167 cm, Madrid, Mosteiro Escorial e o *Retrato de Cristóforo Segni, o intendente do papa*, c. 1652, óleo s/ tela, 114 x 92 cm, Suíça, col. particular, provavelmente segundo um esboço do mestre que se perdeu.”, in, WOLF, Norbert – Diego Velázquez 1599-1660. A face de Espanha. Köln: Taschen, 2000.p.70.

77 PEPPIATT, Michael. *Francis Bacon*. Anatomia de un Enigma. Barcelona: Gedisa editorial, 1999. p.175.

78 PEPPIATT, Michael. *Francis Bacon*. Anatomia de un Enigma. Barcelona: Gedisa editorial, 1999. p.179.

79 DAVIES, Hugh Marlais. *Francis Bacon: The Early and Middle Years, 1928-1958*. Ph. D.-Dissertation, Princeton University. Department of Art and Archeology, (1975). New York, Londres, Garland Publishing, 1978. citado por VANEL, Hervé. Study after Velasquez's Portrait of «Pope Innocente X». In: *Francis Bacon*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996. p.119

tonal inspirada no mestre espanhol que contou se aproximara à rudeza e ao granulado da fotografia de uma notícia ".⁸⁰

"A *Cabeça IV* de 1949 foi o primeiro quadro sobrevivente de Bacon sobre o tema do papa. Voltou a ele ao longo de 1950 e pintou 3 grandes quadros inspirados no retrato de Velásquez para a exposição que tinha lugar na Galeria Hanôver e que começaria no Outono desse mesmo ano. Mas, embora o anúncio da galeria dissesse «Francis Bacon: 3 estudos a partir do quadro de Inocência X pintado por Velásquez», nenhum deles foi exposto porque Bacon os destruiu antes da inauguração. Quando Bacon regressou à sua obsessão da figura papal, em 1951, suas fontes claramente incluíam uma fotografia do Papa Pio XII, saindo em ombros do Vaticano sobre uma sedia gestatória que o fazia sobressair por cima das cabeças da multidão (Bacon tinha esta foto pendurada na parede do seu atelier entre os estudos de Eadweard Muybridge, uma instantânea de Hitler e várias radiografias) ".⁸¹

Francis Bacon refere que quando começou a pintar, estava muito influenciado pelo retrato do papa *Inocência X* de Velásquez. Depois viu o filme d'Eisenstein [Le Cuirassé Potemkine] e ficou muito tocado pela imagem da enfermeira que grita e chora. Nessa altura comprou em Paris um livro sobre as doenças da boca, com ilustrações a cores que considerou muito belas. "Do mesmo vermelho que a sotaina do Papa. Então pensei pintar esse papa que me obcecava a gritar".⁸²

Lawrence Alloway ao analisar as numerosas alusões da pintura de Bacon à tradição menciona: o tamanho das pinturas, o posicionamento das figuras, os seus gestos e suas poses – tudo revela que uma estrutura subjacente ao formato da *Grande Manière* que foi perfeitamente assimilada numa forma directa e natural de trabalhar. "Estes ecos do passado não são simulacros académicos de modelos históricos (...) para Bacon a *Grande Manière* é indispensável, como um quadro contra o qual trabalhar, subvertendo-o, mas sem o fazer desaparecer".⁸³

Tal como sublinhou André Malraux na sua obra *O Museu imaginário* (1947), "muitas vezes o artista aponta os seus olhos não para o mundo ou para a vida mas para as obras dos criadores que o precederam". Consideramos que a variação artística é uma forma de compreender a pintura de um mestre e simultaneamente uma forma de libertação através da criação.

80 PEPPIATT, Michael. *Francis Bacon. Anatomia de un Enigma*. Barcelona: Gedisa editorial, 1999. p.162.

81 PEPPIATT, Michael. *Francis Bacon. Anatomia de un Enigma*. Barcelona: Gedisa editorial, 1999. p.176-177.

82 DAVIES, Hugh Marlais. *Francis Bacon: The Early and Middle Years, 1928-1958*. Ph. D.-Dissertation, Princeton University. Department of Art and Archeology, (1975). New York, Londres, Garland Publishing, 1978, citado por VANEL, Hervé. Study after Velasquez's Portrait of «Pope Innocente X». In: *Francis Bacon*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996. p.119. Sergei Eisenstein, filme "Battleship Potemkin", 1925

83 DAVIES, Hugh Marlais. *Francis Bacon: The Early and Middle Years, 1928-1958*. Ph. D.-Dissertation, Princeton University. Department of Art and Archeology, (1975). New York, Londres, Garland Publishing, 1978. citado por VANEL, Hervé. Study after Velasquez's Portrait of «Pope Innocente X». In: *Francis Bacon*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996. p.148.



Nuno Gonçalves atrib, *Painéis de São Vicente*,
(políptico), 2^a met séc. XV, MNAA.



João Vieira, *Painéis a partir dos Painéis de São Vicente* (políptico),
óleo s/ tela, 1988



Diego da Silva Velázquez (1599-1660) , *Las Meninas*, 1656/57, Óleo s/ tela, 3,18x2,76, Museu do Prado, Madrid.



Pablo Picasso, *Las Meninas*, Cannes, 17 Agosto 1957, óleo s/ tela, 1,94x2,60, Barcelona, Museu Picasso.



Tiziano Vecellio (1485-1576),
Retrato do cardeal Filippo Archinto, c. 1558, óleo s/ tela,
1,14x0,88, Filadélfia,
Museu de Arte.



Francis Bacon (1909-1992),
Estudo a partir do retrato do papa Inocência X, 1953,
óleo s/ tela, 1,53x1,18.