

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Departamento de Ciências e Técnicas do Património

João Francisco Delgado Cerqueira

**POR MARES ANTES NAVEGADOS: JOSÉ DE GUIMARÃES NA ROTA DOS
DESCOBRIMENTOS E DO ENCONTRO DE CULTURAS**



VOLUME I

Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa

Orientação: Professor Agostinho Araújo

Co-orientação: Margarida Acciaiuoli de Brito

Setembro de 2010

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Departamento de Ciências e Técnicas do Património

João Francisco Delgado Cerqueira

**POR MARES ANTES NAVEGADOS: JOSÉ DE GUIMARÃES NA ROTA DOS
DESCOBRIMENTOS E DO ENCONTRO DE CULTURAS**

VOLUME I

Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa

Orientação: Professor Agostinho Araújo

Co-orientação: Margarida Acciaiuoli de Brito

Setembro de 2010

Agradecimentos

A realização deste trabalho não teria sido possível sem a colaboração de várias pessoas às quais desejo manifestar os meus agradecimentos e gratidão.

Ao mestre José de Guimarães, pelo inestimável apoio que ao longo de quatro anos me proporcionou.

Aos meus orientadores Professor Agostinho Araújo e Professora Margarida Acciaiuoli de Brito, pela confiança, encorajamento e apoio metodológico.

Ao Professor Jaime Ferreira-Alves, à Professora Lúcia Rosas, à Professora Leonor Soares e à Professora Joana Cunha Leal pela permanente disponibilidade e continuado estímulo.

Aos meus amigos Francisca Barros, Paulo Sousa, João Sousa, João Alpuim, Tiago Castro, Pedro Mata, Alfredo Peres e ao meu irmão Carlos Cerqueira.

Resumo:

Esta tese aborda a relação da obra de José de Guimarães com os Descobrimentos e o seu desejo de promover o encontro entre as diversas culturas. Ao repetir as rotas dos navegantes portugueses, José de Guimarães recolhe influências de culturas de África, da América do Sul e da Ásia, misturando-as com a estética ocidental e entre si, para criar obras mestiças que aludem à possibilidade de uma convivência fraterna entre todos os povos.

Abstract:

This thesis is about José de Guimarães relation with Portuguese Discoveries and his wish to promote the encounter of the different cultures.

By repeating the Portuguese sailors' routes, José de Guimarães collects african, south american and asian cultural influences, mixing them with western aesthetics and creating mutiracial works which aspire the possibility of a fraternal brotherhood amongst all peoples

Índice:

I Volume

Nota sobre a metodologia p. 3

1- A rota de José de Guimarães p. 5

2 - Primitivismo p. 52

Primeira Parte

A Fase Africana p. 67

Introdução p. 68

1- A arte de sinais dos Ngoio p. 70

1.2 - O Fetiche e a Máscara: Arte e Magia p. 80

2 - Fundamentos para a interpretação das obras de José de Guimarães p. 95

3 - As obras p. 106

Segunda Parte

A Fase Mexicana p. 187

Introdução p. 188

1 - A Festa dos Mortos p. 195

1.2 - As origens europeias p. 198

1.3 - As origens índias p. 200

1.4 - A colonização espanhola p. 207

1.5 - A Festa dos Mortos mexicana p. 215

2 - As obras p. 226

Terceira Parte

A Fase Asiática p. 286

Introdução

1 - Os portugueses na China p. 292

1.2 - Macau: a fusão de culturas? p.296

2 - Os portugueses no Japão p. 298

2.1 - A penetração da cultura portuguesa no Japão p. 302

3 - A poesia chinesa p. 304

3.1 - A poesia Tang p. 308

4 - As obras p. 311

Considerações Finais p. 353

Índice Onomástico p. 362

Bibliografia p. 370

Volume II

Anexos Iconográficos e Bibliográficos

Nota sobre a metodologia

Esta tese pretende demonstrar a relação de José de Guimarães com os Descobrimentos¹ e o seu sequente desejo de promover o encontro entre as diversas culturas. Para explicar a metodologia escolhida começaremos por fazer um breve resumo do projecto do artista.

Através de signos antropomórficos, zoomórficos e geométricos José de Guimarães recupera os mitos e as formas de expressão das diversas culturas - africana, ameríndia, asiática - com as quais os portugueses se relacionaram nos séculos passados, confrontando-os com a própria História de Portugal. Tal como a arte manuelina incorporou elementos exóticos - animais, flora, indígenas - aos elementos decorativos nacionais, José de Guimarães transpõe máscaras, caveiras, entes mitológicos e caligrafia oriental para as telas mesclando-os com sua expressão plástica moderna. Dessa forma, consoante vai navegando pelas terras a que os nautas portugueses aportaram, recolhendo as suas especiarias, o seu ouro e os seus diamantes, promove o encontro sincrético da ancestralidade minhota e da modernidade europeia com as culturas de outros continentes. E a transfiguração de todos estes códigos plásticos nos referidos signos demonstra que José de Guimarães, ao invés de seus antepassados, não se limita a uma *política de transporte*, investindo a riqueza encontrada.

Tratando-se portanto de uma obra alicerçada nas culturas de três civilizações distintas optamos por uma metodologia que dividiu a tese em três partes, correspondentes a cada uma das Fases de José de Guimarães.

Tal como o artista havia feito, começamos por abordar as características mais importantes dessas culturas - recorrendo à historiografia, à literatura, à própria arte ou ao artesanato. Pois sem a compreensão de como elas se formaram e quais os seus fundamentos - a cosmogonia, os mitos, a religião, as leis, a arte e a literatura -, não será possível penetrar no universo estético e filosófico de José de Guimarães. Porquanto só o

¹ Além das rotas dos navegadores portugueses, José de Guimarães inclui também uma rota dos navegadores espanhóis: o México. Todavia, entendemos que tal não invalida afirmar que o artista percorreu realmente as rotas dos navegadores portugueses, embora haja incluído um outro destino. Pois se o México não se integra nas Descobertas portuguesas, já faz parte do Encontro de Culturas que, a partir do século XV, uniu a Europa ao resto do mundo.

conhecimento da variada gramática das mencionadas civilizações possibilita a leitura das suas mensagens, escritas nessa linguagem universal. Só então, munidos desse saber que nos permite conectar a África, o México e a Ásia com as obras de José de Guimarães, dando sentido a um alfabeto de signos em permanente crescimento e evolução, avançamos, no último capítulo de cada uma das três Fases, para a decodificação dessas composições. Todavia, para fundamentar a nossa interpretação das obras, socorremo-nos, além do próprio apelo do artista à leitura dos seus trabalhos, das teorias de Pierre Francastel e de Umberto Eco.

Por outro lado, pela razão de que José de Guimarães toma como modelo formas de arte não ocidental, pareceu-nos importante situar o artista no contexto estético do Primitivismo. Assim, criamos uma Introdução onde começamos por apresentar o percurso do artista, relacionando depois o seu trabalho com o Primitivismo.

1- A rota de José de Guimarães

«Um verdadeiro artista-marinheiro, assim se descreve o português José de Guimarães. Ele descobre a imagem com a segurança de um marinheiro que aborda a terra após uma longa viagem. Uma viagem cheira de perigos, os da arte, vivida na solidão completa de um navegador português do século XVI [...].»

Achille Bonito Oliva²

«[...] Tal como Magalhães, seu compatriota, este homem [...] lança a sua pintura à conquista de novos horizontes.»

Catherine Clerc³

«José de Guimarães é português. Como os seus antepassados, ele percorre os mares de todos os continentes e, como eles, coloca, nos locais onde acosta, estranhos objectos, futuros testemunhos da sua passagem.»

Collete Lambrichs⁴

«Na realidade sou um predador, uma espécie de caçador de ideias. [...]. Procuro realmente aglutinações, convergências e mestiçagens culturais.»

José de Guimarães⁵

² OLIVA, Achille Bonito; CLER, Catherine - *Icarus*. Lausanne: Editions Catherine Clerc, 1991.

³ *Ibidem*.

⁴ JONES, Philippe; VAN THIEGEM, Jean-Pierre; LAMBRICHES, Collete - *José de Guimarães - les voix nomades*. Bruxelas: Parc Regional Tourvay- Solvay, 2007.

⁵ PORFÍRIO, José Luís - ‘Entender a Pintura - 3 - José de Guimarães’, Revista *Arte Ibérica*, p. 10, nº 13, Abril 1998.

Nascido em Guimarães em 1939, José de Guimarães inicia em 1957 estudos na Academia Militar e na Universidade Técnica de Lisboa, obtendo posteriormente a licenciatura em Engenharia e atingindo o posto de Coronel. A aprendizagem da pintura começa em 1958 quando se torna aluno dos mestres Teresa Sousa e Gil Teixeira que o iniciam na pintura e no desenho, e se inscreve nos cursos de gravura da Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. A sua primeira exposição é feita em 1961, na própria Academia Militar. Em 1967 parte para Angola ao serviço do exército português, acabando por só regressar definitivamente em 1974. Durante a restante década de 70 realiza várias exposições em Portugal e, em 77, expõe pela primeira vez na Bélgica. A partir dos anos 80 dá-se a internacionalização da sua obra com exposições no Brasil, na Suíça, na França, na Alemanha, na Itália, Espanha e Estados Unidos. Em 1990 recebe a comenda da Ordem do Infante Dom Henrique. Em 1993 cria o símbolo turístico de Portugal. Em 1996 compõe dois painéis para a Estação de Chabacano no México. Em 1997 realiza uma intervenção na estação de Carnide. Em 1999 cria esculturas para o Jardim das Artes de Macau. Em 2000 procede a uma intervenção na cidade de Kushiro no Japão. Em 2001 é feita uma exposição retrospectiva (1960-2001) na Cordoaria de Lisboa; no mesmo ano cria uma sinalética para o estádio de futebol de Kashima no Japão e intervém na estação de metro de Berlim. Em 2002 concebe uma instalação luminosa para o pátio da Fundação Eugénio de Almeida em Évora. Em 2004 a Sociedade Nacional de Belas Artes organiza a exposição *Impérios do Fim*; o artista cria o painel *Mar Português* para o hotel Vila Sol no Algarve e uma escultura de néones para o centro desportivo O'Haru no Japão. Em 2005 compõe esculturas de néones para o Ministério da Cultura da Alemanha. Em 2006 o Museu Afro de São Paulo organiza a exposição *África e Africanias de José de Guimarães*; cria a escultura pública *Bunkaru Puppet* para a cidade de Naoshima no Japão. Em 2007 o Today Art Museum de Pequim apresenta a exposição *China-África-América*. Em 2008 é inaugurada a escultura pública *Nicolino* em Guimarães. Em 2009 a Câmara de Lisboa organiza a exposição *África: Diálogo Mestiço*; cria a escultura pública *Lovers* para a cidade de Solingen na Alemanha. Em 2010 o Instituto Politécnico de Viana do Castelo apresenta a exposição *José de Guimarães: Arte Pública*; e o Palácio da Fonte da Pipa, em Loulé, organiza a mostra *Negreiros e Guaranis*.

*

Referindo-se à evolução estética de José de Guimarães, Marcel van Jole refere ter-se a impressão de se estar a folhear um dicionário de pintores contemporâneos: «Delaunay e Jawlensky iniciaram-no no espírito do século, Picasso e Baj incitam-no a clamar a sua revolta, os membros do grupo Cobra inclinam-no para a espontaneidade [...], Oskar Schlemmer, Horst Antes e Fernand Léger ensinam-lhe as leis da articulação e da desarticulação, Miró, Kandinsky e Klee revelam-lhe as escritas imaginárias [...] enquanto que Jasper Johns, Alan Davie e Roy Liechtenstein familiarizam-no com uma das facetas da arte pop: a ironia»⁶.

Por sua vez, António Rodrigues afirma «O grafismo ondulante que estrutura as imagens introduz valores expressivos da linha, reportável à Arte Nova e ao Expressionismo. A relação da linha de contorno e de planos de cores claras e contrastantes mantém proximidade com a composição decorativa dos Fauves. A decomposição lúdica em partes articuláveis do esquema planificado do corpo, segundo uma lógica marionetista, constitui um efeito de estilo referenciado no cubismo. O componente kitsch é consequência de um deliberado cruzamento berrante entre referências da história das formas, memórias de cultura regional (a orgia colórica e naif do seu Minho natal) e do repositório imagético da dita mass-culture»⁷.

Sendo obras de conteúdo narrativo, a nível da forma e da estrutura espacial as construções pictóricas de José de Guimarães caracterizam-se pelas figuras bidimensionais com contornos de linha negra e pela ausência de perspectiva - nem linear, nem aérea; por isso, o fundo é trazido para um primeiro e único plano visual que impede os personagens e os elementos iconográficos de se distanciarem do olhar do espectador; aqueles, podem deslocar-se em todas as direcções, numa movimentação que tanto é graciosa como brusca, e tendem a formar esquemas triangulares que conferem harmonia e estabilidade ao quadro, mas não conseguem penetrar na profundidade do espaço (ou da superfície), para longe da nossa visão; por tal razão, também todos se

⁶ JOLE, Marcel van - "José de Guimarães et Rubens", Revista *Colóquio Artes*, p. 5, nº 35 (tradução livre), Dezembro, 1977.

⁷ RODRIGUES, António - "No atelier de José de Guimarães", Revista *Colóquio Artes*, p.6, nº 84, Março, 1990.

apresentam no mesmo nível espacial não existindo assim uma hierarquização dos personagens - os mais importantes mais próximos e os secundários afastados - resultante da aplicação das leis da perspectiva. O formato bidimensional evita ainda a dispersão da carga energética das formas, numa busca da simplicidade pela depuração do supérfluo, permitindo concentrar o efeito expressionista e o significado vital de cada elemento iconográfico. A escolha das dimensões da obra - das pequenas imagens às figuras das grandes telas - obedece igualmente a este princípio. Por outro lado, como os fundos dos quadros são abstractos, não pretendendo reproduzir as condições da natureza ou criar atmosferas teatrais, a luz é uniforme, não destacando ou obscurecendo, também ela, qualquer personagem ou zona do quadro; desse modo, a luz de José de Guimarães não condiciona o olhar do espectador, cria efeitos dramáticos ou envolve a cena de mistério. Trata-se de uma luz neutra, destinada apenas a realçar as cores. Quanto a estas, considerando que na pintura todas as tonalidades são percebidas e sentidas nas suas relações umas com as outras, nenhuma se fazendo valer por si própria, o artista joga com os matizes intensos e o contraste das cores puras que aplica na tela; este colorido forte potencia a intensidade das cenas que se desenrolam ante os nossos olhos, sejam lúdicas, de sexo, violência ou de outro tipo qualquer, dotando-os de carregada expressividade; acresce ainda dizer que essas tonalidades carregadas e a recorrente transgressão cromática conduzem as composições para os universos da fantasia infantil e da vitalidade primitivista.

Relativamente às esculturas, as obras de José de Guimarães sofrem uma evolução a nível de materiais, dimensão e figuração plástica, mantendo-se apenas, de 1971 a 2008, como nexos que as liga a uma família ou padrão estético, as cores primárias. Assim, as peças de madeira assentes em plintos criadas entre 71 e 72 num contexto de guerra colonial, dominadas pelo dramatismo e expressividade do sofrimento, mas, por outro lado, estáticas e rígidas, com predomínio dos tons verde e vermelho, são substituídas nos anos 80 pelas multicoloridas esculturas bifaces de papel, também estas colocadas numa base, onde criaturas prodigiosas e figuras históricas, dotadas de uma elasticidade anatómica que só o desmembrar do corpo permite, se exibem ao espectador alternando poses sensuais, momices zombeteiras, posturas guerreiras e afectações pomposas. Considerando que os relicários e as caixas recortadas e pintadas constituem obras mistas

que diluem as fronteiras da pintura e da escultura - as primeiras aproximando-se da abstracção, as segundas combinando a figuração pictórica e escultórica -, entendemos que a grande evolução na escultura de José de Guimarães, pelo transcender do modelo antropomorfo, da passagem do interior de museus e galerias para a paisagem urbana, e crescimento gigantesco, foram as obras públicas de grandes dimensões. Servindo-se geralmente das três cores primárias, concebeu desde formas biomórficas que parecem germinar do solo a bancos de jardim fantasistas, recorrendo a materiais como o betão, o metal, o plástico, o azulejo e as luzes de néon.

Das primeiras obras dos anos 60 influenciadas pelo Fauvismo e pelo Expressionismo, em cuja intensidade cromática também se encontram reminiscências das festas e do artesanato minhoto, José de Guimarães desloca-se para uma nova expressão plástica, tributária de Amadeo, da Art Pop, do Novo Realismo e do Cubismo. Surgem então as letras, as palavras, os números - entendidos como um sinal cabalístico destinado a criar um enigma - e as colagens, numa apropriação de elementos da realidade que nos coloca perante questões e dramas da época da qual foram retirados. O mundo e a nova cultura de massas, na qual tudo - inclusive o ser humano - é um produto destinado ao consumo imediato, é elevado à categoria de arte. Mas, para além da atitude ambivalente de por um lado celebrar o hedonismo e a abundância da cornucópia capitalista e por outro denunciar a uniformização cultural, o esboroar do discernimento e da capacidade crítica dos cidadãos das sociedades ocidentais, a arte de José de Guimarães apontava certa vez a um outro alvo.

Num tempo de ditadura, censura e guerra colonial, transformava José de Guimarães a sua arte num manifesto de intervenção política e social expresso num código a ser decifrado, quer para escapar à miopia dos censores, quer para obrigar o público à reflexão. Como veremos adiante, nas obras de escultura e pintura do período africano anteriores ao 25 de Abril de 1974 o regime do Estado Novo será sistematicamente contestado e desafiado.

Fernando de Azevedo considera que a intimidade do artista com as letras e os números e o concomitante gosto pela mensagem oculta irão facilitar o interesse e a compreensão de José de Guimarães da linguagem simbólica que irá encontrar na arte negra. «De um lado, os esquemas apreendidos, e de certo modo saturados, de uma linguagem europeia

em que ia perfazendo um começo de bagagem de pintor e, a acentuá-los na sua prevalência, o contexto tornado absurdo da sua acção inserida na imposição violenta e trágica em que se envolvia o desespero colonialista. De outro lado, a presença de uma arte que permanecendo numa espécie de atemporalidade formal e de secreto, por via disso mesmo caracterizava uma legítima e surpreendente juventude. [...] O mundo próprio da pintura de José de Guimarães [...] surge em parte pelas portas que lhe abrem as letras e os números, despojados agora da sua frieza gráfica, por fim encorporados em diferentes estados de sinalização»⁸.

Se o conhecimento do Cubismo já o havia posto em contacto com a escultura africana, tal experiência plástica abordava apenas a estrutura compositiva da obra ignorando o seu conteúdo simbólico. Um novo passo iria ser dado.

Em 1967 dá-se então uma grande mudança na sua vida e na sua obra.

Sendo o único país do mundo que ainda possuía colónias em África e na Ásia, Portugal, para conservar territórios que o Regime considerava sendo nacionais, pertença de um império considerado maior do que a Europa por se estender do Minho a Timor, viu-se forçado a combater em países como Angola, Moçambique e a Guiné contra os movimentos africanos de libertação. Milhares de cidadãos foram então recrutados para o exército português e enviados para África, *rapidamente e em força*. Entre eles, José de Guimarães é um dos militares que vai lutar pela defesa do império colonial português. É assim destacado para Angola, onde obtém o posto de capitão-engenheiro de telecomunicações. E a guerra, longe de cercear a produtividade do jovem artista, ao confrontá-lo com a sua realidade impiedosa e absurda, impulsionará um processo criativo de sublimação da violência conducente à contestação do Regime.

Todavia, não descobriram os censores o protesto político de José de Guimarães nas máscaras da revolta nem tão pouco nas estátuas de enforcados, baralhados pelo casamento da *incompreensível* modernidade com o *infantil* primitivismo, boda desprezível para a qual apenas compareciam por dever profissional, enfadados e cegos, podendo o artista expor livremente nos principais museus de Luanda (obtendo vários

⁸ AZEVEDO, Fernando de - ‘José de Guimarães - um começo num fim’, Revista *Colóquio Artes*, p. 50 e 51 nº 21, Fevereiro, 1974.

prémios) e inclusive publicar o seu primeiro manifesto: **Arte Pertubardora**. Então, se alguém deu uso ao lápis ou tintas azuis foi o próprio artista, para censurar a censura.

A estadia em África leva-o a se interessar pela cultura dos povos locais, desenvolvendo um estudo aprofundado sobre várias etnias angolanas. A leitura de obras de etnografia e o contacto com missionários e tribos do interior de Angola ajudam-no a transpor as barreiras culturais impeditivas da descodificação do imaginário africano. Exposto a um Sol abrasador, a uma vegetação exuberante, a animais desconhecidos e confrontado com costumes bizarros e rituais enigmáticos, vai encontrar uma arte (escultura) com formas estilizadas, plena de uma energia primitiva que nos faz recuar milhares de anos no processo evolutivo até aos primórdios da humanidade, ao tempo em que os homens não distinguiam a realidade do sobrenatural, que lhe abre a porta à dimensão metafísica da cultura africana. É então que se opera uma transformação decisiva na arte de José de Guimarães quando, imerso na magia e no mistério das novas culturas que encontra, perdidos há muito na Europa, descobre junto da tribo Ngoio de Cabinda - tal como Joaquim Rodrigo⁹ com os Luenos - a importância do símbolo como elemento mediador entre a arte e todas as outras dimensões da existência humana, compreendendo o seu papel na transposição de obstáculos inamovíveis por outras linguagens.

Inventa então uma nova ferramenta para se expressar: o seu alfabeto¹⁰- «[...] uma teoria de símbolos inspirados em adornos gravados, esculpidos ou desenhados, escarificações, pinturas corporais ou murais.»¹¹- o qual forma a partir de partes do corpo humano, «[...] um dos referentes temáticos globais da obra de José de Guimarães [...] explosivo na incansável e repetitiva reconstituição narrativa e simbólica de pernas,

⁹ Engenheiro de profissão, Joaquim Rodrigo inicia no início da década de 50 uma experiência plástica inspirada no abstraccionismo geométrico que depois evoluirá para uma dimensão neo-figurativa, antropológica e memorialista. Inspirado nas pinturas da tribo Lueno de Angola e na arte dos aborígenes da Austrália, joga com esses símbolos, estrutura compositiva e cores para abordar a realidade social e política do seu tempo. Dessa forma, tal como José de Guimarães, cria um código plástico de inspiração primitivista que escapa ao entendimento dos censores, mediante o qual pôde questionar o regime do Estado Novo em obras com *S.M.* (1961) em que celebra o assalto ao paquete Santa-Maria por Henrique Galvão - cf. PEREIRA (dir), Paulo - *História da Arte Portuguesa*, vol. III. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995, pp. 603,604; DIAS, Rosa Fernando - *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*. Dissertação em Ciências e Teorias da Arte, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2008, pp. 155-200.

¹⁰ Anexos, p. 7.

¹¹ AA/VV - *José de Guimarães: retrospectiva 1960-2001*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001 p. 129.

braços, mamas, nádegas, cabeça e sexo»¹². Pois, segundo René Huyghe, sendo a arte «[...] essencialmente uma linguagem, e, na medida em que se atribui a missão de comunicar, o artista precisa de se servir de alusões ao que os outros podem conhecer ou reconhecer. Fá-lo-á por reproduções, por sinais ou por símbolos e, enquanto uma linguagem falada recorre às palavras de um dicionário, ele terá de utilizar imagens de todos os dias- uma árvore, uma figura, ou uma prática convencional»¹³. Mas, recorrendo agora à definição de arte de René Berger¹⁴, importa salientar que o alfabeto de José de Guimarães não se reduz a «formas naturais objectivas»¹⁵ nem tão pouco a meras ideias, reclamando pois um entendimento da sua peculiar natureza. Destinado a ser visto assim como a ser interpretado, tal alfabeto transforma-se num processo de comunicação mediante sinais, pintando e esculpindo mensagens ideográficas, que obtém, segundo Joëlle Busca, «[...] uma fusão entre a escrita e a representação, [num] desejo de atingir uma apreensão total do mundo, [...], de fazer estremecer as fundações universais da cultura.»¹⁶.

Conclui então Fernando de Azevedo que «José de Guimarães elaborou, para seu uso, um alfabeto de sinais e com ele prepara, informa, o seu discurso pictural e metafórico. É possível inventariá-lo, encadeá-lo ao longo da sua já grande produção de pinturas [...]. Verificá-lo e encontrar um variado leque iconográfico. Mas não é o importante, julgo. Interessa mais apercebemo-nos de como se vão perfazendo esses sinais, de uns para outros, em metamorfoses cada vez mais conclusivas, mais originais e, ao mesmo tempo, fiéis ao seu nascimento formal ou regressando a ele.

Isolados, recortando-se na superfície plana ou desenvolvendo labirintos em imprevistas associações rítmicas, símbolos carnavais equivalem-se, no testemunho erótico, aos seus arquétipos de sinal africano»¹⁷.

Por sua vez, Pierre Restany classifica o alfabeto de José de Guimarães como uma «[...] linguagem sincrética entre os grafiti-símbolos tribais e as notações cursivas da cultura

¹² RODRIGUES, António - ‘‘No atelier de José de Guimarães’’, Revista *Colóquio Artes*, p. 16, nº 84.

¹³ HUYGHE, René - *O Poder da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1998, p.24.

¹⁴ BERGER, René - *Découverte de la Peinture*. Lausanne: La guilde du livre et editions fauconnières, 1958, p. 53.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ AA/VV - *José de Guimarães: retrospectiva 1960-2001*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001, p. 153,154.

¹⁷ AZEVEDO, Fernando de - ‘‘José de Guimarães – um começo num fim’’, Revista *Colóquio Artes*, p. 52 nº 21, 1974.

urbana global.»¹⁸. Para Alain Bonfand, «esse sincretismo procurado, entre a sua cultura portuguesa e a cultura africana [...], procede segundo duas figuras. A primeira e a mais manifesta é a prática que consiste em decompor o real em signos: o corpo humano, nomeadamente, será por assim dizer recortado em elementos destacáveis e recomponíveis, à maneira das peças de um jogo de construção, das letras de um alfabeto, tal como a estatuária africana nele faz avultar, ordena e articula os volumes. A segunda apresenta um carácter mais abstracto e sem dúvida mais delicado de apreender: trata-se do valor de significação atribuído ao objecto»¹⁹. E Gillo Dorfles considera que José de Guimarães efectua «[...] uma decisiva simplificação e decantação da imagem, [...] todas as figuras - tanto nas pequenas obras como nas grandes telas ou nas ‘esculturas bidimensionais’ - são quase sempre reduzidas aos pormenores mais significativos: num verdadeiro sentido, a sinais emblemáticos»²⁰. Denomina esses sinais de *morfemas* pela sua capacidade de conter uma significação precisa, por vezes complexa, sendo elementos mínimos. O próprio artista, que os considera anteriores à formação da linguagem, e, como tal, imunes à falsidade que esta permite, define-os da seguinte forma: «é um processo de representar códigos e susceptível de criar composições onde a forma ideográfica não existe apenas na sua estreita configuração, mas fornece também um conjunto de ideias que transmitem, depois de descodificadas, a mensagem inerente e implícita à própria obra no seu conjunto»²¹.

Como tal, ousamos supor que se Theodor W. Adorno - o qual, na obra *Teoria Estética*, escreveu: «ao recusar os desideratos do realismo, a arte radical tende para o símbolo. Seria preciso demonstrar que os símbolos ou, no campo linguístico, as metáforas, tendem, na arte nova, a tornarem-se independentes perante a sua função simbólica e a contribuírem, portanto, para a constituição de uma esfera antitética à empiria e às suas significações. A arte absorve os símbolos em virtude de eles já nada mais simbolizarem; os próprios artistas avançados realizaram a crítica do carácter simbólico. As cifras e os caracteres da modernidade são signos que se tornaram absolutos, esquecidos de si

¹⁸ RESTANY, Pierre - *José de Guimarães: Le nomadisme Transculturel*. Paris: Ed. De la Différence, Paris, 2006, p.21.

¹⁹ BONFAND, Alain - *José de Guimarães*. Paris: Ed. La Différence/Arte Mágica, 2005, p.17.

²⁰ AA/VV - *José de Guimarães*. Lisboa: Edições Afrontamento, 1991, p. 10.

²¹ GUIMARÃES, José de - ‘Entender a Pintura - 3 - José de Guimarães’, Revista *Arte Ibérica*, nº 13, p. 11, Abril 1998.

mesmos»²² - tivesse conhecido o alfabeto de José de Guimarães poderia ser levado a repensar essa certeza do esvaziamento de sentido do símbolo na arte que o texto transcrito demonstra.

Inseridos em realidades distintas daquelas de onde foram retirados, os sinais (ou símbolos) de José de Guimarães conservam a sua carga simbólica e clareza de leitura e possibilitam, sem tergiversações, abordar a realidade contemporânea. Algures entre a escrita e a pintura, permitem comunicar aquilo que as palavras não alcançam e expressar o que não pode ser revelado pelas imagens. Parte desta tese consiste então, como adiante se verá, nessa descodificação das ideias e das mensagens inerentes e implícitas à própria obra - por vezes traduzida num levantar de questões que permanecerão em suspenso -, superando a estreita configuração da forma ideográfica, redutora de uma riqueza oculta, segundo uma interpretação subjectiva mas que pretende estabelecer um fio condutor explicativo do percurso de José de Guimarães.

Sobre a importância desta linguagem de signos inventada por José de Guimarães em Angola na sua obra posterior, de como a matriz de qualquer trabalho produzido pelo artista radicar na supradita linguagem, tornando-se assim a fase africana omnipresente, José Luís Porfírio afirma: «de então para cá a história do seu trabalho poderia resumir-se à evolução e adaptação da linguagem que criou no contacto com África, revelando um sistema figurativo alastrante e devorador, capaz de se adaptar às mais diferentes circunstâncias num ritmo que é o de sucessivos ciclos figurativos»²³.

Nas obras de pintura e escultura dos anos 70 as máscaras, os fetiches e os totens acompanham a desarticulação orgânica²⁴ deformante imposta pelo Cubismo aos corpos e convivem com as letras e os números de influência Pop, pronunciando uma linguagem mestiça, crioula, de semântica afro-europeia. Um elo concatena assim seres humanos, animais e símbolos geométricos na transposição dos limites da realidade e na

²² ADORNO, Theodor W. - *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 114.

²³ PORFÍRIO, José Luís - “Entender a Pintura - 3 - José de Guimarães”, Revista *Arte Ibérica*, nº 13, Abril 1998.

²⁴ Questionado sobre a razão dos corpos das suas figuras se encontrarem em partes separadas, José de Guimarães explicou que quando tinha trabalhado como ajudante de um arqueólogo da Universidade de Oxford, no norte de Portugal, fora incumbido de realizar desenhos das peças encontradas, tarefa que o obrigou a ajustar os diversos pedaços dos objectos que eram desenterrados até conseguir formar o original - cf. AA/VV - *José de Guimarães*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p 14.

simultânea transfiguração daqueles num bestiário, não medieval, mas contemporâneo; como tal, neste período, cabeças, membros anatómicos, formas geométricas, setas, caracteres e serpentes, carregados de um colorido forte e contrastante, formam massas aglutinadas num espaço bidimensional, por vezes em harmonia, outras parecendo confrontar-se, nas quais um emaranhado complexo de símbolos fornece pistas enigmáticas através das quais se poderá aceder aos mistérios da condição humana.

Mas, como referido, uma outra leitura emerge também da dispersão das partes do corpo e do baile esvoaçante das figuras de José de Guimarães: o desejo de evasão e a afirmação da liberdade. Pois que mensagens estará interessado em transmitir um artista - que também é Coronel de um exército - envolvido numa guerra colonial e forçado a viver numa ditadura? Que temáticas poderão ocupar a mente de alguém que lida com a violência e a morte diariamente? E qual o artista sujeito à censura que não deseja intensamente denunciar e lutar com as suas armas contra semelhante constrangimento e controlo da criatividade? Poderia pois a arte de José de Guimarães ser imune à realidade que o cercava?

Para fundamentar a nossa argumentação socorremo-nos das interpretações de Mesquitela Lima, Fernando de Azevedo e de Fernando Pernes relativas às obras desta fase. O primeiro afirma que «as línguas nos objectos, as setas confluentes ou setas em forma de língua nos quadros traduzem bem a agressividade e a violência, a ironia e o desafio, o encontro e o choque, a par de forças cósmicas que significam a destruição; [...]; a cabeça pendurada pelo pescoço, com língua pendente, [...], talvez represente a morte, a perseguição e a destruição, problema da era actual [...]»²⁵; o segundo, referindo-se às letras utilizadas nas pinturas, salienta que «*Revolução e Repressão* têm uma inicial comum. Na pintura de José de Guimarães o *R* sinaliza disformes pés negros e rostos negros que as máscaras rituais habitam, ainda, e de onde pendem línguas que talvez queiram narrar o sacrifício ou gritar a esperança»²⁶; o terceiro fala de «[...] terrores perceptíveis em alusões sinaléticas a facas e massacres, no desenho de línguas-

²⁵ LIMA, Mesquitela - *José de Guimarães ou uma pintura selvagem*. Lisboa: Galeria Dinastia, 1973.

²⁶ AZEVEDO, Fernando de - "José de Guimarães - um começo num fim", Revista *Colóquio Artes*, p. 54 nº 21, 1975.

setas de enforcados, por referências a mutilações e destroços: faces e pés esmagados, anatomias desfeitas e reconstituídas em estranhas metáforas de morte e ressurreição»²⁷.

Assim, as várias máscaras com a boca aberta, a língua de fora e o olhar deformado podem significar tanto a censura quanto o desejo de livre expressão; do mesmo modo, os fetiches com pregos coloridos e as representações de enforcados são uma denúncia explícita da violência do regime sobre uma sociedade asfixiada, combinando o artista a estética Pop com a plástica africana para proclamar o desejo de liberdade. Socorrendo-nos (de uma forma básica) das interpretações sociológica - a influência do meio na obra do artista - e psicanalítica - o exorcizar dos demónios do criador - estamos convictos de que o conjunto de máscaras com a língua de fora e os olhos esgazeados, assim como o grupo de fetiches cravejados de pregos são representações da dor, da raiva, do desejo de revolta e liberdade - emoções excruciantes e exacerbadas que a ditadura e a guerra geravam.

Sendo ambas figuras inspiradas na arte africana, a máscara com a língua de fora remete-nos também para os personagens Cavalo e Mãe com o filho morto de *Guernica* de Picasso, cujas línguas pontiagudas e cortantes exprimem o sofrimento emocional através da deformação física²⁸. E a repetição quase permanente desta figura (a máscara), variando a aparência mas mantendo a atitude de desafio, é um sinal claro de que José de Guimarães sente necessidade de repetir permanentemente, de uma maneira quase obsessiva, a mesma mensagem: paz, liberdade e democracia. Afinal, é o próprio que afirma:«[...] denuncio nos meus quadros a violência, o ódio, a opressão. No fundo, denuncio na pintura o que gostaria de ver modificado no mundo»²⁹.

Esse desejo de intervenção política e contestação do poder - político e económico - surge já nos anos sessenta, em obras como *Sem título* (onde aparece o rosto de Hitler e a palavra Esso), *Série dos espões* (na qual escreve *Trevas*, *Invasão*, *Escravas*), *O rei mandou que o soltassem* (onde a palavra *Liberdade* possui um ponto de exclamação).

²⁷ PERNES, Fernando - *José de Guimarães*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, p. 16.

²⁸ CERQUEIRA, João - *Arte e Literatura na Guerra Civil de Espanha*. Lisboa: Prefácio, 2004, pp. 76, 86.

²⁹ GUIMARÃES, José de - *Arte Perturbadora*, pp. 49, 50.

Por isso a arte figurativa contestatária de José de Guimarães contraria a tese de Benjamin H. D. Buchloh expressa em *Figures of Authority, Chipers of Regression*³⁰. Este autor, começa por considerar que existe uma relação entre o regresso aos modos tradicionais de representação pictórica - o figurativismo e a inspiração no passado - e o advento de regimes totalitários, tal como sucedeu na pintura europeia entre os anos 20 e os anos 30 quando Picasso, Derain, Carrá e Severini redescobrem a representação clássica como forma de se adaptarem à nova realidade política, num reconhecimento do falhanço histórico do seu tempo, ou, tão só, o medo do anunciado Fascismo, e defende então que o regresso à pintura figurativa nos anos 80 reflecte também a progressão do autoritarismo. Pois tais artistas procuram colher os benefícios que os novos poderes políticos lhes podem propiciar, ou, até, pretendem criar um clima cultural favorável ao avanço das ideologias reaccionárias - dando como exemplo a recusa de intervenção política dos neo-expressionistas alemães. Pelo contrário, José de Guimarães utiliza a representação figurativa e os motivos do passado, durante o Estado Novo, como forma de recusa do *status quo* e de combate ao totalitarismo.

Mas quando o Regime é derrubado e a guerra colonial termina, José de Guimarães, atingido finalmente o objectivo pelo qual pugnou durante três anos, vai proceder a uma mudança de signos na sua arte, pois em plena euforia democrática e sem restrições à liberdade criativa tornavam-se como que anacrónicas as figuras da máscara e do fetiche com pregos. Findo o Estado Novo, era necessário encontrar novos signos capazes de problematizar os novos tempos que se viviam; assim, em plena revolução política e sexual - com o 25 de Abril veio também a revolução Hippie e o seu culto do amor livre -, num experimentar de sensações delirantes e desconhecidas que acaba por desnortear uma sociedade longamente reprimida, Guimarães satiriza os novos comportamentos e a assimilação demasiada rápida das novas ideias, combinando partes soltas do corpo feminino com cartazes e frases de intervenção.

Sexo e política.

Com esta mudança, desaparecem também as atmosferas pesadas, quase terroríficas, impostas pelas máscaras agonizantes e pelos fetiches supliciados, dando lugar ao

³⁰ WALLIS, Brian (org.) - *Art after Modernism: rethinking representation*. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 107-134.

erotismo e à alegria de viver. Uma nova existência em liberdade que se afirma pelo direito a usufruir do corpo, mas que - como se pode comprovar na série de serigrafias *1º de Maio* ou em *Fascismo nunca!* -, numa espécie de Processo Revolucionário em Curso da sexualidade, também com ele se confunde. A mulher passa então a dominar a arte de José de Guimarães, expondo «elementos dinâmicos e instáveis»³¹ tais seios e nádegas, pernas e triângulos púbicos; e na passagem dos mistérios da magia africana para os segredos femininos, além do sofrimento se transformar em prazer, a antropomorfia sobrepõe-se definitivamente à geometrização. Mas, mais do que uma mudança formal, a principal transformação é, como acima referido, de conteúdo, pois a única *guerra* que a partir de agora se vai travar é a dos sexos - sem mortos nem feridos, mas não totalmente expurgada de violência.

Então, a mencionada fórmula de desintegração anatómica tornar-se-á estruturante das futuras obras, aplicando-a José de Guimarães aos novos elementos iconográficos trazidos de outras culturas, como quando descobre a cultura mexicana e respectivo culto sincrético dos mortos, fragmentando o corpo dos esqueletos. Porém, apesar dos órgãos se libertarem de um corpo que os aprisionava e se constituírem unidades (quase) independentes, trata-se de uma desintegração «[...] que não implica fractura [...]»³² pois forças invisíveis, tal como sucede com a estrutura do átomo na qual o espaço vazio é superior ao ocupado pelos seus constituintes, asseguram uma união das partes soltas, mesmo quando cada uma parece vogar perdida no espaço.

Sobre o fraccionamento anatómico dos personagens criados pelo artista, títeres de forças centrífugas, Bernardo Pinto de Almeida afirma que o espaço plástico de José de Guimarães «[...] é, por excelência, um espaço de fragmentação»³³; as figuras «[...] circulam no espaço do quadro, com os membros dispersos, perdendo-se a unidade da figura e o sentido do todo, e precipitando-se, em vez deste, a noção do conjunto enquanto acumulação de partes»³⁴. Nesta «des-figuração» o sentido dramático da obra é substituído pelo esquema compositivo e pela força cromática, sem ressonância

³¹ PORFÍRIO, José Luís - *A Luz no Túnel*. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p. 123.

³² PORFÍRIO, José Luís - ‘Entender a Pintura - 3 - José de Guimarães’, Revista *Arte Ibérica*, nº 13, Abril 1998.

³³ AA/VV – *José de Guimarães*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p. 42.

³⁴ *Ibidem*.

expressionista. Tal como os jogos de lego ou os *puzzles*, estes «bonecos articulados» convidam-nos a fazermos uma reconstrução à nossa medida.

Todavia, como salienta José Luís Porfírio³⁵, a dispersão somática pode dar lugar a um só membro complexo, semelhante a uma perna, cuja morfologia parece resultar de uma combinação aleatória de todas as outras partes do corpo e no qual sobressaem curvas e fendas de simbologia sexual. Como se de centrífuga, a energia que os separava, se transformasse em centrípeta. Referindo-se a um «[...] grande corpo unitário [...] informe, amibóide como tantos outros, que emite cabeças, braços e pernas [...]»³⁶, o mencionado autor considera que «o seu funcionamento é um momento de equilíbrio recentrado numa iconografia cuja norma é a multiplicidade e a expansão contínuas»³⁷. *O Grande Fetiche Negro* e *O Grande Fetiche Vermelho* - obras que adiante analisaremos - encaixam perfeitamente nesta definição.

Outro bom exemplo dessa junção anatómica e identidade múltipla dos ícones de José de Guimarães é, por representar simultaneamente (e até um híbrido de ambos) as nádegas e os seios, sugerir um escudo³⁸ protector de uma ameaça e conferir estabilidade à composição, o coração. Símbolo da pulsação da vida, encarna também a sexualidade feminina- a qual só se compreende em função da masculina - e o seu papel nuclear na obra do artista. Por sua vez, os braços ou pernas com mãos e pés de três dedos símiles das garras dos répteis, podem também fazer «as vezes de tronco, coração ou sexo»³⁹.

O primeiro passo para a afirmação internacional de José de Guimarães dá-se em 77, na Bélgica, quando o artista, a propósito das comemorações do nascimento de Rubens, revisita a obra e a vida do artista. Através de corpos esquartejados dos quais se libertam braços, pernas, cabeças, seios e órgãos genitais, transfigurados por um estilo iconográfico que nos recorda a banda desenhada, recria obras famosas do mestre flamengo e cenas da sua vida íntima, como a relação com Hélène Fourment. Dotadas de uma sensualidade e fantasia barroca que as aproxima do espírito de Rubens, estas composições conseguem estabelecer um nexos com aquelas que lhes deram origem

³⁵ *A Luz no Túnel*. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p. 131.

³⁶ *Ibidem*, p. 135.

³⁷ *Ibidem*, p. 137.

³⁸ *Ibidem*, pag. 123.

³⁹ *Ibidem*, pag. 128.

evidenciando a possibilidade de sintonia entre a estética contemporânea e a arte do passado.

Sobre esta homenagem a Rubens, diz-nos Fernando Pernes.: «[...] dele manteve cores afins do marfim, ouro e azul, transpostas da espessura do óleo para a fluidez do acrílico. Além disso, ele recuperou igualmente chapéus emplumados, cabeleiras louras, nádegas e mamas opulentas, sapatos ou roupas várias, espalhando-se saltitantes em ritmos de curvas ou espirais barroquistas. A passarem do ilusionismo cenográfico para planificadas superfícies luminosas. Onde tudo surge a modos de um teatro de luna-parque. De antítese à grandiosidade rubenesca cuja memória, todavia, se reconhece»⁴⁰.

Por outro lado, depois de uma breve exploração plástica dos desportos e do circo, esta viagem no tempo anuncia também uma nova exploração temática na obra de José de Guimarães que o levará, nos anos 80, a navegar na História de Portugal, pelas águas profundas da memória, dedicando especial atenção ao tema dos Descobrimentos e aos *Lusíadas* de Camões. É o início de uma longa reflexão sobre a identidade portuguesa - e também o começo do recurso à literatura como fonte inspiradora -, mediante a qual José de Guimarães trará para o presente figuras e acontecimentos que marcaram a nossa História. Então, pela ênfase que a sua linguagem estética coloca em determinadas características físicas ou psicológicas do personagem abordado, somos confrontados com o seu carácter, o papel desempenhado no seu tempo, as conquistas e glórias, as violências sofridas ou a tragédia da sua existência, num ressuscitar de figuras históricas que algumas metodologias do ensino da História pretendiam diluir na torrente humana que atravessou os séculos - o herói colectivo.

Herói individual, diz José de Guimarães, a golpes de espada tornada pincel.

É nesta década que surgem também as picto-esculturas multicoloridas feitas de uma massa de papel criada pelo próprio artista, nas quais por vezes cola pedaços de espelhos partidos e outros materiais brilhantes, suspensas de fios de nylon ou suportadas por fios de metal. Estas obras possuem características que as diferenciam da escultura tradicional e a aproximam da pintura pois a volumetria escultórica dá lugar a uma estrutura bidimensional pintada com duas faces autónomas - cuja ligeira diferença

⁴⁰ PERNES, Fernando – *José de Guimarães*. Lisboa: Caminho, 2006, p. 22.

apenas reforça o perfil psicológico do personagem -, num desejo de esbater as fronteiras entre ambas as artes pelo proporcionar de corpo e autonomia às formas anteriormente plasmadas nas telas.

Gillo Dorfles fala em «solidificação da imagem»⁴¹, salientando que se mantém de pé «[...] como manequins [...]»⁴² e tendo ficado «[...]livres da escravidão de um fundo pictórico»⁴³. Considera então que esta «[...] mistura de humano e mecânico, animal e fantoche [...]»⁴⁴, pela sua componente *naïve*, assim como pela componente paradoxal, lúdica e grotesca estão em consonância com a realidade do último quarto de século. Joëlle Busca, refere-as como «[...] como esculturas bifacetadas, quase naïves, com uma matéria leve e num registo cromático alegre, vivo, sustentado, numa relação imediatamente intensa com a vida»⁴⁵. Liberto da tela, dos fundos coloridos em que habitualmente é colocado, em reivindicação independentista, o bestiário de José de Guimarães ocupa a nossa própria realidade, no mesmo plano do espectador. Talvez por essa razão se desvaneça a sucessão de séries temáticas anteriores.

Trata-se pois de objectos híbridos através dos quais o artista reaviva as fantasias da criação infantil e os trabalhos manuais do liceu - sendo inevitável a comparação com Niki de Saint-Phalle - e abre o alçapão das fantasias do inconsciente, tendo como alicerce o significado mágico-religioso da arte africana. Deparamos então com «máscaras, insectos, feiticeiros, seres mitológicos, vegetais impossíveis, animais inexistentes, automóveis zoomorfizados [...] que [...] nos interrogam como os totens e os ídolos com uma peculiar conjugação de humanidade-animalidade, instinto e razão, sensualidade e sexualidade, retrato e caricatura, mundo natural e mundo artificial, pintura e desenho, matéria e cor, ironia e espontaneidade, grotesco e festividade, num constante paradoxo que se converte no mais profundo segredo da sua arte»⁴⁶.

E neste bando de seres extravagantes que esbracejam, esvoaçam, dançam, aceleram equipados com rodas e nos fitam com uma mirada sedutora, hipnótica ou estrábica,

⁴¹ DORFLES, Gillo - *Catálogo da Exposição da Galeria Veranneman*, 1986.

⁴² DORFLES, Gillo - *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 18 de Outubro 1987.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ AA/VV - *José de Guimarães: retrospectiva 1960-2001*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001 p. 120.

⁴⁶ GIRALT-MIRACLE, Daniel - *Agenda: José de Guimarães*. Barcelona: Ambit Serveis Editorials, S.A., 1988, p. 20. (Tradução do espanhol)

quase sempre apoiados em duas (ou apenas uma) volumosas pernas desproporcionadas ao tamanho do corpo, descobrimos personagens e mitos da nossa História, como Pedro e Inês, Camões, D. Sebastião. Pela mão de José de Guimarães, este desejado personagem histórico regressará finalmente a Portugal, não vindo de Alcácer-Quibir mas num voo iniciado no Japão.

Em 1987 Paul Eibel, director do Goethe Institut de Osaka, convidou vários artistas contemporâneos - José de Guimarães, Niki de Saint-Phalle, Robert Rauschenberg, Antoni Tapies, Victor Vasarely, Tom Wesselman, Emílio Vedova, Karel Appel, Sam Francis, Richard Serra, Frank Stella, Jean Tinguely, Arman, Graham Dean, Mário Merz, Gerhard Richter, Georg Baselitz, entre outros - para criarem obras de arte segundo a tradicional feitura de papagaios de papel japonesa. Tais criações - de acordo com os propósitos do próprio José de Guimarães - destinar-se-iam a aproximar as culturas oriental e ocidental, sendo posteriormente sujeitos a um leilão cuja receita reverteria para fins humanitários. O local escolhido para exposição foi a fortaleza medieval de Himeji, tendo a mostra de cem papagaios percorrido o mundo - Munique, Moscovo, Hamburgo, Berlim, Madrid, Turim, Viena, Zurique, Londres -, até encerrar, em 1992, no museu Guggenheim de Nova Iorque. Aos artistas foi-lhes proposto a escolha de sete formas diferentes: *rokkaku* (quadrada), *tosa* (rombo), *hakkaku* (estrela), *edo* (rectângulo), *wanwan* (oblongo), *hamamatsu* (curva), *keroki* (alada), e enviadas folhas de papel arroz onde deveriam executar as suas criações, as quais seriam posteriormente fixadas sobre estruturas de bambu. José de Guimarães foi o único dos artistas que se instalou no mosteiro de Himegi para aprender as técnicas tradicionais de construção de papagaios e assim criar o seu artefacto voador.

Todavia, o artista propõe aos organizadores da exposição uma singular alteração das regras do jogo: uma vez que já havia produzido esculturas em papel, tentaria que uma dessas construções se transformasse num papagaio voador. Aceite a proposta, José de Guimarães, acompanhado por uma equipa de especialistas de Kioto, fabrica três novas esculturas em papel de arroz destinadas a voar: um automóvel, uma serpente, e uma representação do rei desventurado, D. Sebastião. Terminada a execução, avança então para os testes de voo: o automóvel revela-se inapropriado para se deslocar no ar, mas a serpente e o monarca passam o teste aeronáutico sem dificuldades. Tendo de optar entre

dois, Guimarães, pela importância histórica e carga simbólica do personagem régio, elege como seu papagaio D. Sebastião. Feita depois a montagem final da obra sobre a estrutura de bambu, o papagaio de José de Guimarães, dotado de quatro metros de comprimento, estava pronto para voar, o que sucede a 1 de Abril de 1989. Em Dezembro de 1990 a obra chega finalmente a Portugal para ser exposta no Centro de Arte Moderna da Gulbenkian.

Tendo-se libertado das telas, os personagens do artista escaparam também às leis da gravidade.

É nestas picto-esculturas, independentemente do tema que abordam, mesmo tratando-se de figuras históricas da dimensão trágica de D. Sebastião, D. Pedro e D. Inês, poetas como Camões ou Fernando Pessoa, pintores como Rubens e Velasquez, ou criaturas com rodas, seios e rostos femininos, que o sentido ritual da arte negra mais intensamente se manifesta. Ou seja, elas encarnam o fetiche.

Analisando tais obras, Pierre Gaudibert⁴⁷ considera que os fetiches não representam divindades ou espíritos à semelhança dos ícones católicos, sendo objectos mágicos que à custa de sacrifícios provedores de energia actuam sobre a realidade recompensando ou punindo os homens. Tratando-se portanto do domínio de forças sobrenaturais, encerradas dentro da escultura do fetiche, operam mediante a magia desligados da religião. Estas esculturas resultam pois da acção combinada do escultor que as forma e do feiticeiro que as dotas dos poderes mágicos. José de Guimarães encarna ambos, investindo o acto criador de forças que passam a habitar a obra.

Como tal, quando se trata de objectos industriais como o automóvel, José de Guimarães opera assim uma passagem do mecanicismo para a magia. Dessa forma, ao transportar os objectos de consumo ocidentais - neste caso o símbolo de uma civilização - para o mundo da feitiçaria negra, eleva engenhos mecânicos à condição de fetiche dotando a criação tecnológica de qualidades mágicas. Então, animado de mandingas, o trabalho dos engenheiros e das fábricas, o automóvel atravessa a fronteira da realidade para vogar no espaço do encantamento. Por isso, num papel análogo ao dos pregos nas esculturas negras - processo destinado a reforçar o poder actuante do fetiche -, tanto os

⁴⁷ GAUDIBERT, Pierre; GUIDIERI, Rémo - *Les Fetiches, José de Guimarães*, página não numerada. Angoulême: Association du Centre d'Arts Plastiques de Angoulême, 1993.

automóveis quanto as restantes esculturas de papel recebem a colagem de espelhos e materiais cerâmicos. José de Guimarães devolve assim à arte o sentido da magia e do sagrado - que estão na sua origem e ao longo da história lhe impulsionaram a evolução - , perdidos, como que por depuração higienista imposta pelo advento da máquina, durante o período contemporâneo.

Mas, após uma década de criação de esculturas em papel policromadas, José de Guimarães regressa à pintura em finais dos anos oitenta, voltando a capturar para dentro das telas os personagens fantásticos, aos quais, há dez anos atrás, havia concedido a faculdade de se escaparem das superfícies pintadas para o espaço exterior. Depois de um longo período de liberdade em que se autonomizam dos fundos bidimensionais onde estavam plasmados, passando a partilhar a mesma realidade do espectador, ocupando o mesmo espaço, são reconduzidos de volta aos quadros, tais exploradores incumbidos de desbravar territórios desconhecidos que ouvem o chamamento de regresso ao barco pela voz do comandante.

Todavia, algo se passou durante esse tempo em que habitaram o espaço exterior às telas; as criaturas de Guimarães sofreram mudanças, uma subtil evolução imposta pelo novo meio ambiente deixou marcas, novos órgãos se desenvolveram enquanto outros atrofiaram, e, como herança trazida da escultura, ou como se a própria obra de papel fosse colada ao quadro, revelam uma maior densidade matérica, quer na volumetria das figuras quer na densidade do fundo, uma mistura heteróclita de materiais agregados às tintas e uma propensão para a monumentalidade, em obras que chegam a atingir os quatro metros de altura. Este gigantismo das formas confronta as figuras com os limites das telas, numa luta contra a exiguidade espacial própria de feras enjauladas ávidas de evasão- sendo que algumas figuras já iniciaram essa transposição de fronteiras - que parece sugerir a transmissão do legado de independência dos quadros, das anteriores personagens de José de Guimarães para as actuais. Ou seja, a reminiscência do tempo onde as criaturas do artista se plantaram no exterior esboçando poses sedutoras ou ademanes viris, aceleraram como automóveis, voaram pelos céus do Japão e tentaram alcançar o próprio Sol, o eco desse gozo de uma liberdade perdida, o sonho de terem experimentado uma vida próxima da dos espectadores que as observaram, está presente e perturba-as.

Assim, entre as personagens pintadas em finais dos anos setenta - a série dedicada a Rubens - ou mesmo no início dos anos oitenta - a série evocativa de Camões - e as novas personagens que o artista irá pintar depois dos anos noventa, há uma considerável diferença que, como adiante se verá, o aproximam do primitivismo e da abstracção. Em tais pinturas ressoa um tempo distante onde a arte decorria de práticas mágico-religiosas tidas como indispensáveis à sobrevivência, propiciadoras de sacrifícios sanguíneos ou estimulantes de caçadas brutais, um tempo no qual o instinto prevalecia sobre uma razão embrionária- a arte das cavernas.

Mas, nessa constante viagem em busca da novidade, José de Guimarães, a partir de 92, aventura-se em novas explorações plásticas conexas do uso de novos materiais: as caixas-relicário. Salientando a novidade da contracção espacial destes trabalhos e a fusão dos seus elementos constituintes, José Luís Porfírio afirma: «na série dos relicários, caixas-pinturas onde o espaço está, contrariamente à pulsão maior do artista, voluntariamente limitado e confinado, sente-se o gosto, ao mesmo tempo experimental e devorador de José de Guimarães, em relação aos materiais e aos objectos que tendem a dissolver-se num magma pictoral. Estamos nos antípodas do ‘ready-made’». Todo o objecto está neste relicário, como matéria e como forma, para ser reutilizado, digerido, participando numa outra realidade formal»⁴⁸.

Porém, existem alguns pontos de contacto entre os relicários de José Guimarães e as acumulações de objectos de Arman. Contudo, enquanto este celebra a produção em massa alçando do lixo para a arte os bens de consumo já gastos, os quais, por conterem a marca das actividades quotidianas dos cidadãos modernos, por vezes as mais íntimas, como a limpeza, a alimentação e a higiene, permitem criar um retrato psicológico do seu anterior proprietário, envolvendo-o indirectamente na obra, Guimarães, passando da dimensão material para a do espírito, e da cultura urbana para a tribal, pretende dotar as suas caixas de poderes mágicos-religiosos semelhantes aos dos fetiches africanos, assim como aos dos relicários católicos, e remete-nos geralmente para o passado com títulos alusivos a acontecimentos importantes da História de Portugal.

⁴⁸ PORFÍRIO, José Luís – ‘Entender a Pintura - 3 - José de Guimarães’, Revista *Arte Ibérica*, p. 24, nº 13, Abril 1998.

Dados de 1992, esses primeiros relicários são usados para evocar, uma vez mais, o passado da pátria. Desse modo, ganham uma dimensão iconoclasta e provocadora pela abordagem de algo tão importante para os portugueses - um passado tanto mais esplendoroso quanto mais o presente e o futuro se afiguram medíocres - ser composto por lixo, num contraste e ironia entre a forma e o conteúdo. Por vezes erigem-se em troféus - com um espanador e um morto - numa denúncia do absurdo da guerra e da vacuidade da conquista, supostos feitos históricos pelos quais é necessário matar ou morrer. Seja qual for a mensagem, encarceram o espaço e o tempo da História de Portugal numa espécie de redoma.

Inspiradas no culto católico da devoção de relíquias pertencentes a um (a) santo (a), mas também herdeiras dos artefactos rituais da feitiçaria africana que encerram amálgamas heterogêneas de objectos, estas obras, além da inversão da tendência expansiva comum aos anteriores trabalhos, impondo uma hiper-concentração num espaço exíguo, trazem ainda como novidade o estender dos tentáculos do seu trabalho à religião católica - já aflorado em anteriores composições, tais *O Grande Fetiche Vermelho* -, numa ligação transversal que, devido à anterior inclusão da espiritualidade negra, e por se tratar de um contraponto religioso mediante o qual reforça a união de África e da Europa, se adivinhava iminente. Joëlle Busca estabelece essa analogia entre relicários cristãos e relicários africanos: «no relicário cristão, apenas encontramos aquilo que fica quando tudo o resto desapareceu. Algumas recordações materiais do santo, um fragmento substituem-se à totalidade e despontam a memória e o culto. [...] Os relicários africanos são protuberâncias médicas destinadas a receber uma folha de planta, uma concha, um objecto que é, na verdade, a parte activa da escultura. [...] O relicário é indispensável do fetiche, entidade invisível tornada visível através da estatueta, detentora de poder e de potencialidade de intervenção»⁴⁹.

De aspecto caótico e desordenado, com o espaço interior saturado de materiais fragmentados que associamos ao lixo e pingos de tinta, estas obras, conceptuais e simbólicas, tomam, segundo Bernardo Pinto de Almeida, «[...] por relíquias os vestígios mais elementares da civilização urbana que nos condiciona, construindo

⁴⁹ AA/VV - *José de Guimarães: retrospectiva 1960-2001*. Lisboa: Quetzal Editores, p. 104 e 109.

através desse gesto uma espécie de “museu do tudo”[...] dando-nos a entender o modo como esta civilização se comporta em termos de padrões estéticos, cultivando sempre o que é da ordem do quantitativo [...]»⁵⁰; ou seja, a «[...] urgência de estetização do banal e do *kitsch* [...]»⁵¹. Por sua vez Michel Baudson, analisando agora os novos relicários de José de Guimarães, criados seis anos mais tarde, considera que o artista «[...] redescobriu as virtudes dos relicários para aplicar neles as suas próprias relíquias tiradas de outros lados ou criadas e, assim, a quem vagarosamente olhar para eles dar testemunho das suas convicções regeneradoras e da sua recusa em esquecer»⁵².

Assim procede José de Guimarães ao lhes colocar as suas relíquias - objectos recolhidos durante as suas viagens, materiais sobrantes do atelier, e até restos de comida aproveitados após uma ida a um restaurante - dotando-os de um poder simbólico e neles inscrevendo a sua própria vivência pessoal e artística. Por essa via, convida-nos a descobrir no amontoado de detritos da civilização de consumo indícios ou pistas alusivas a figuras históricas, batalhas, dramas do passado ou apenas a testemunhar a referida conservação da sua memória. Conquanto José de Guimarães admita serem falsas algumas dessas pistas, o espectador é, mesmo assim, levado a desempenhar um papel activo na construção - pela tentativa de a decodificar- da obra de arte. Sobre a relação entre estas obras e o culto das relíquias, o artista afirma «foi com essa intenção que eu fiz este conjunto de trabalhos e na medida em que esses objectos passavam a estar resguardados através de um vidro eles passavam a estar sacralizados»⁵³. Assim sendo, embora não se trate de partes do seu corpo como sucede com os homens e mulheres santificados pela Igreja Católica, estas relíquias profanas como que elevam o próprio José de Guimarães, se não a um estatuto próximo do atribuído aos santos pelo menos, como o próprio diz, sacralizam-no.

A partir de 98, com a decoração da Estação de Metro de Carnide - onde combina os feitiços africanos, o erotismo, as caveiras mexicanas e os Descobrimentos -, introduz a utilização do néon, inserindo-o como aura nas telas, em esculturas ou em murais, o que

⁵⁰ ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *Relicários\ José de Guimarães*. Porto: Galeria Atlântico, 1993.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² BAUDSON, Michel; RESTANY, Pierre - *José de Guimarães: novos relicários*. Paris: Instituto Camões, 2000, p. 15.

⁵³ *José de Guimarães: Exposição Antológica 1966 a 2001*, entrevista a José de Guimarães por Alexandre Melo, Casa das Mudas da Calheta, p. 22.

lhe possibilita explorar a magia da luz e a consequente transmissão de energia. Como tal, à semelhança do sucedido com a escultura de papel, os próprios signos do artista libertam-se da tela e, sob a forma dessa energia luminosa, aurática, expandem-se no espaço e atingem o próprio público. Sendo um processo que se serve de uma tecnologia destinada a um produto de consumo, pode-se considerar que a Art Pop volta a cruzar-se com José de Guimarães. Porém, em Carnide, os néones começaram por ser um recurso técnico que o artista escolheu, por se tratar do mais adequado, para fazer sobressair as suas criações no meio onde foram colocadas; revelando eficácia, também possibilitaram novas experimentações plásticas para essa antologia da sua obra que a intervenção no Metro de Carnide apresenta.

A utilização dos néones está ainda associada às esculturas de grandes dimensões inseridas em espaços urbanos (sobretudo no Japão e em Macau), as quais «concretizam a sua aspiração de unir o mundo imaginário da arte e o da vida quotidiana»⁵⁴. Alain Bonfand aponta a influência africana de considerar indiferenciável a manifestação estética da vida quotidiano, sendo aquela concebida para influenciar esta, como determinante na concepção das grandes esculturas públicas de José de Guimarães. Podemos ainda estabelecer um nexo entre a projecção das esculturas bidimensionais para fora das telas e a projecção destas obras para o exterior das galerias e dos museus, ambas obedecendo ao impulso de crescimento e de autonomia que, recorrentemente, se manifesta no trabalho do artista.

Dotadas de uma ondulação sensual análoga à das representações pictóricas e à das supracitadas esculturas bidimensionais, pontuadas de espaços vazios, parecendo brotar da terra, estas obras incorporam elementos das culturas onde são colocadas, numa busca de harmonia com o sítio que recorda as preocupações de revisão vernacular da arquitectura moderna, e são animadas pela luminosidade festiva dos referidos néones. Pela referida sensualidade e pelas cores vivas de que se revestem estabelecem um contraponto de festa e alegria com o ambiente soturno e cinzento da grande cidade. Uma luz na escuridão. Estando expostas em países pelos quais decorreram a expansão marítima e os descobrimentos dos portugueses, como que podem ser consideradas

⁵⁴ BONFAND, Alain - *José de Guimarães*. Paris: Ed. La Différence Arte Mágica, 2005, p. 15.

novos padrões, não de afirmação de uma cultura sobre a outra, mas do encontro entre ambas.

Em 93, após um conjunto de acontecimentos celebrantes da sua obra - a publicação de um livro, exposições retrospectivas na Fundação Gulbenkian e na Fundação de Serralves, a exposição dos mais recentes trabalhos no Palácio Nacional de Sintra e a exposição do espólio doado à sua cidade natal, Guimarães -, o artista sentiu-se «esgotado», «vazio». Resolve então viajar. E decide conhecer o México, prosseguindo a viagem à volta do mundo começada a quando da ida para Angola. Durante essa viagem, visita as ruínas arqueológicas dos Mayas, dos Aztecas e de Tehotiuacan, as igrejas barrocas, a Cidade do México e as zonas rurais. A descoberta de uma cultura desconhecida, da qual faz parte a arte pré-colombiana, a pintura de José Clemente Orozco, David Siqueiros, Diego Rivera e Frida Khalo, a literatura de Juan Rulfo, Carlos Fuentes e Octavio Paz, assim como um ritual sincrético chamado *Festa dos Mortos*, sobressalta-o pela descoberta do que considera «uma identidade de temas e uma identidade formal com os meus 25 anos de criações»⁵⁵.

Surge então a Fase Mexicana que se caracteriza pela mistura da tinta com materiais arenoso, pelos salpicos das cores vermelha e negra, pelo contraste entre o cinzento (que o artista não associa à morte, considerando resultar de uma opção de equilíbrio estético, embora admita que possam existir factores intuitivos nessa escolha) e as tonalidades primárias, e pela introdução dos referidos novos materiais como *confettis*, lâminas, azulejo quebrado, pedaços de palha, sizal, corda e cascalho. E desta amálgama de materiais e técnicas irrompem caveiras com línguas de serpente (que podem ser entendidas como uma evolução das máscaras africanas) e esqueletos que dançam, bebem, tocam instrumentos musicais e andam de bicicleta, em volta dos quais gravitam partes de corpos femininos (pernas, braços, seios volumosos e vulvas estilizadas que por vezes se confundem com corações) e masculinos (falos erectos), pássaros, serpentes e felinos. Este hedonismo tétrico, no qual a morte se reveste de sensualidade e erotismo, repete-se nos desenhos sobre fundos cinzentos e nas esculturas bifaces de caveiras ensanguentadas.

⁵⁵ Câmara Municipal de Estarreja - *José de Guimarães: Exposição México-China, obras de 1995-1998*, p.1.

Trata-se da celebração mexicana da morte como complemento da vida - o que explica a utilização de materiais associados ao começo e ao fim da existência humana como a terra e a areia -, irrompendo a sexualidade desabrida como ligação entre ambas. Desse modo, no *inframundo* onde ambas coabitam, a morte afirma a vida enquanto a vida conduz à morte, num ciclo ininterrupto no qual o sacrifício se torna indispensável ao renascimento. Sobre este culto que nos remete para os rituais dionisiacos, as imagens medievais do *Triunfo da Morte* e da *Dança Macabra* representando encontros gozosos entre esqueletos e seres humanos, aonde se fundem as práticas Mayas e Aztecas de oferecer sacrifícios humanos aos deuses e a crença cristã de uma vida supra-terrena, José de Guimarães afirma: «ainda hoje, para os mexicanos, a morte não é o fim mas a razão de ser da vida. Quando celebram o dia dos mortos, mais do que auxiliar os que morreram na sua jornada de além-tumba, os mexicanos conversam com eles, confraternizam com eles, num convívio fascinante»⁵⁶. Assim, naturalmente, representam a morte sob a figura de um esqueleto (ou apenas uma caveira) que veste roupas, usa chapéus, embebeda-se toca viola e corneta: um autêntico morto-vivo que embora descarnado continua a viver e a se comportar como um ser humano, ávido de prazeres. E neste convívio festivo e erótico entre mortos e vivos não parece haver lugar para Deus, uns e outros o dispensando por não necessitarem de um poder divino, impositor de leis e mandamentos castradores dos prazeres da vida, que lhes possibilite o reencontro. O paraíso é pois situado na Terra (ou num local parecido) mas só se revela aos vivos quando os mortos regressam, numa espécie de Juízo Final pícaro e carnavalesco.

Tal entendimento da morte aproxima os mexicanos dos habitantes do país imaginário criado por José Saramago no romance *As intermitências da morte* que, após compreenderem a sua importância para a continuação da vida, começando esta a tornar-se insuportável sem a presença daquela, acabam a implorar desesperados o seu regresso quando ela deixa de exercer a sua função. E então, o malefício que antes era esconjurado com pavor passa a objecto de reverência salvífico, adorado com preces

⁵⁶ Metropolitano de Lisboa - *A cultura e as civilizações: Dois murais de José de Guimarães para a estação de Chabacano do metropolitano da cidade do México*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1997 p. 12.

suplicantes para que a sua foice impiedosa volte a ceifar a humanidade. Os mexicanos que celebram o *Dia dos Mortos* no dia 1 de Novembro compreendem-nos pois melhor do que ninguém. Por outro lado, continuando a estabelecer ligações entre a arte e a literatura, encontramos também em Gustave Flaubert, na obra *Novembro*, uma abordagem do fascínio do homem pela morte análoga à da cultura mexicana: «sempre amei a morte; em criança, desejava-a somente para a conhecer, para saber o que há dentro do túmulo e que sonhos tem esse sono [...]. Quando penso que todas as crianças fazem o mesmo, que procuram suicidar-se nas suas brincadeiras, não deverei concluir que o homem, diga-se o que se disser, tem pela morte um amor voraz? Dá-lhe tudo o que criou, sai dela e volta para ela, enquanto vive só pensa nela, traz o seu germe no corpo, o desejo dela no coração»⁵⁷.

Porém, como referido, os seres do imaginário mexicano não se encontram sozinhos, acompanhados nesse encontro insólito pelas figuras advindas do universo de José de Guimarães. Dá-se então o confronto entre a cultura que celebra a morte e a cultura que festeja o erotismo, sob a imposição morfológica da linguagem do artista. Porém, aos olhos de um ocidental, parece predominar o sentimento lúgubre da primeira sobre o aparente hedonismo da segunda, pois a onnipresença da morte, mesmo quando esta se ri e solta gargalhadas, mais não torna dramáticas e desesperadas as tentativas de fruição do gozo de uma existência irremediavelmente condenada. Trata-se de um jogo viciado, no qual o ser humano nunca escapará ao seu destino terminal, que nos é dado a descobrir. E essa descoberta dos nossos próprios temores e pesadelos, tendo em conta a ânsia da cultura ocidental de esconjurar a ideia da morte no seu quotidiano, provoca desconforto e perturbação.

Neste desfile de assombrações, conquanto se inspire em culturas passadas, José de Guimarães convida a uma reflexão sobre o tempo presente, dominado pelas catástrofes humanitárias e ecológicas, as novas pandemias, as ameaças dos fundamentalismos e da guerra. Assim, o eco da realidade trágica dos dias de hoje, com a qual os *Media* nos bombardeiam incessantemente, acaba por se fazer ouvir nos sorrisos tenebrosos das *calaveras* mexicanas e nos seus festins orgíacos da desgraça. Parece pois José de

⁵⁷ FLAUBERT, Gustav - *Novembro*. Lisboa: Edições Teorema, 2007, p. 16.

Guimarães, nesse confronto com o imaginário mexicano, praticar o exorcismo dos demónios das sociedades contemporâneas, recorrendo a uma outra cultura e a um outro tempo como elementos de panaceia para os problemas actuais.

Após a mencionada estadia no mosteiro budista de Himegi no Japão onde aprende a construção de papagaios de papel segundo a tradição japonesa, José de Guimarães efectua, a partir de 1990, várias viagens ao Japão e à China das quais resulta a descoberta da poesia chinesa das dinastias Tang⁵⁸ e Song⁵⁹ e o aprofundamento do estudo da obra do pintor japonês Hokusai, dando especial atenção às obras eróticas, cuja influência transparece na série *Hong-Kong*. Começava assim, em 1997, uma nova fase no percurso do artista: a Asiática.

No Oriente, a relação do ser humano com a Terra e com o Céu, situado este entre aqueles e por isso recebendo a energia de ambos, está na origem de uma concepção simultaneamente telúrica e cósmica da espiritualidade. José de Guimarães tenta captar a presença dessa energia vital (Chi) que anima a vida de todos os seres vivos plasmando-a nas telas, o que talvez explique a forma quase abstracta de algumas pinturas. Noutras, inspira-se em arquétipos asiáticos como os já referidos dragões e outras criaturas de um bestiário pleno de simbolismos intrincados ou ainda nos próprios signos do alfabeto chinês, fazendo-os vogar sob fundos nos quais se enovelam uma profusão de elementos complexa inspirada na arte dos recortes de papel chinesa - Jian Zhi -, e onde por vezes se afirmam as tonalidades vermelha e verde de Portugal. Porém, em todas estas obras subjaz a referida influência da poesia Tang e Song - nas quais eram celebrados os encantos da natureza (da Terra e do Céu) e a respectiva união do homem com essas forças matriciais - pois o poeta que compunha os poemas desdobrava-se também no calígrafo que os desenhava na tela e no pintor que ilustrava os versos com imagens, numa só arte que, à semelhança do que o próprio José de Guimarães fará séculos depois, fundia a escrita e a imagem.

Os seus signos antropomorfos e zoomorfos, assim como as caveiras mexicanas, são transpostos para esta Fase Asiática, num encontro final de todas as culturas. Desse modo, a grande tela asiática, além das próprias matizes, recebe também as cores do

⁵⁸ 618-907 dc. .

⁵⁹ 969-1279 dc. .

México, de África e de Portugal. Ou seja, as cores do mundo. Por isso, dada a citada miríade de formas pictóricas que saturam a superfície desses quadros, algumas obras roçam o abstracto como se o artista quisesse, não ocultá-las, mas fundi-las num todo unitário vivificado pela supradita energia Chi.

Por tal razão, discordamos de Alain Bonfand quando afirma que «os desenhos da *Série China* dão essa impressão de se encontrarem na encruzilhada de dois mundos que se ignorariam: são constituídos pela sobreposição de dois estratos de sentido distintos um do outro. O primeiro apresenta formas simples, monocromáticas, dispersas pela folha. O segundo é constituído por signos traçados a tinta-da-china que obliteram as formas do primeiro estrato. [...] Como se duas épocas chocassem uma com a outra [...]»⁶⁰. Os signos a que se refere - as letras do alfabeto chinês - parecem evoluir a partir da tinta que escorre nas telas da fase mexicana, sendo a alusão ao sacrifício sanguinolento pré-colombiano substituída pela inserção de um poema escrito na tela. Todavia, parece-nos acertada uma parte posterior do raciocínio deste autor envolvendo os dois estratos acima expostos, na qual defende que «os signos de cada estrato dos desenhos só aparecem com tal intensidade, só são animados e vivos, porque estão ameaçados de ilegibilidade. Em cada estrato a perturbação é flagrante: eles poderiam ser lidos em todos os sentidos ou em nenhum, neles nada é límpido a não ser fugazmente, o olhar é reenviado de uma forma para a outra num movimento sem fim que só pode significar-lhe a sua impotência para descriptar o que, todavia, com toda a evidência, se manifesta na sua frente.»⁶¹.

Sobre esta miscigenação entre o México e Oriente, Pierre Restany afirma: «a série ‘Hong-Kong’ [...] apresenta-se como uma amálgama sincrética altamente significativa do nomadismo transcultural do seu autor. Sobre um fundo colorido violentamente expressionista, progressivamente vencido por um *dripping* pontilhista informal e sobre o qual aparecem colagens de papéis recortados mexicanos, morfemas compósitos humanos e animais parecem flutuar na ausência de gravidade de um espaço de meditação: *Sonho no pagode do palácio celeste*, *Quarto de Meditação* e *A Perdiz e os*

⁶⁰ BONFAND, Alain - *José de Guimarães*. Paris: Ed. La Différence/Arte Mágica, 2005 p. 24.

⁶¹ *Ibidem*, p. 24.

Dragões, composições de grande formato datadas de 1997, testemunham esse estado de espírito sintético cavalgando diferentes culturas»⁶².

*

Como foi dito, José de Guimarães acredita que a obra deve possuir uma carga mágica escondida, acessível apenas ao observador capaz de aceder aos seus segredos, que actua sobre o homem. Mensagens ocultas cuja decifração pode exigir um esforço prolongado ao observador, num desvendar gradual de um enigma. Um poder semelhante aos objectos rituais das culturas primitivas, que tanto pode ser benéfico como maléfico, indutor do contacto perdido com a dimensão sobrenatural, num processo iniciado pela contemplação estética. Porém, José de Guimarães não oferece pistas óbvias para a decifração, cabendo ao espectador lançar-se nessa aventura de descoberta que o confrontará com os seus próprios fantasmas e desejos; como tal, trata-se de um percurso individual que cada um terá de percorrer por sua conta e risco, tacteando por vezes no escuro, deparando-se com passagens vedadas e alçapões inesperados, e que o levará a encontrar algo de pessoal, cuja essência só o próprio poderá sentir e interpretar. É pois com esse *olhar interior*, penetrante da aparência física, que devemos contemplar as suas obras.

O fascínio que a sua obra exerce advém da capacidade de inventar seres prodigiosos, resultantes de cruzamentos impossíveis, e encontros inusitados que nos evocam a alegria fantasiosa da infância, simultaneamente inocente e cruel, permitindo-nos por instantes libertarmo-nos das regras impostas pela sociedade e dar rédea solta ao instinto. Trata-se de uma regressão, de uma fuga e de uma catarse. Pois José de Guimarães ensina-nos a voltar a sonhar, a desejar o impossível, a fruir o interdito sem culpa nem castigo. Parte desse encantamento é originado pela cor intensa e pelo brilho dos fundos e das figuras criadas pelo artista, numa espectacularidade plástica que Bernardo Pinto

⁶² RESTANY, Pierre - *José de Guimarães: Le Nomadisme Transculturel*. Paris: La Difference, 2006, p. 126.

de Almeida⁶³ considera dever algo ao jogo visual criado pela sociedade de consumo nas cidades, da qual destaca a parafernália luminosa produzida nas ruas e o mundo feérico dos Luna Parques.

Por sua vez José Luís Porfírio afirma que a atitude de José de Guimarães perante a vida «[...] o leva a continuamente integrar no seu mundo tudo quanto lhe interessa do que vê, formas ou mitos, deuses ou sinais»⁶⁴ - daí resultam ciclos temáticos, assim como ciclos de novos materiais e de novas tecnologias. Essa constante evolução e mudança confere aos signos, como já referido, a possibilidade de poderem ter um significado diferente consoante são inseridos num determinado contexto e, pelas combinações e misturas produzidas entre si, um duplo ou triplo papel, ou identidade. Nesse «universo Guimarães», qualquer obra produzida pelo artista é «ou uma escala reduzida de um objecto maior, ou um projecto para crescer, ampliar, invadir, sem limites conhecidos»⁶⁵, numa imparável tendência para se alastrar e se expandir no espaço. Como tal, conclui Porfírio, referindo-se às ondas dos *Oceanos* da estação de Carnide, existem «duas lógicas que, desde há muito, presidem à obra de Guimarães: a lógica da acumulação e a lógica do desenvolvimento»⁶⁶.

Fernando Pernes considera-o um «pintor do vitalismo», preferindo o visceral ao sentimental e o panteísmo ao humanismo, «por isso se sentirá tão próximo de ecos remotos, cuja poética projecta sobre a cidade moderna, aproximada da selva. Numa simbiose tragicómica do mecânico e do orgânico. A originar-lhe um novo paradigma sociológico, pelo qual o *homo sapiens* dá lugar à revelação de um dualismo *homo robot* - *homo ludens* nas actuais sociedades do dualismo espectacular e vazio. Onde tudo e todos dir-se-iam tender para universalizante despersonalização e desindividualização unidimensional. Onde, consigo também, os automóveis se assemelham a bichos, os humanos coexistem com serpentes rastejantes. Ou a condição feminina redonda na metamorfose das anatomias em elementos de fornicção»⁶⁷.

⁶³ AA/VV - *José de Guimarães*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p. 52

⁶⁴ PORFÍRIO, José Luís - *José de Guimarães: a luz no túnel*. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p. 87.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 101.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 110.

⁶⁷ *Ibidem*.

As mulheres ou fêmeas, graciosas mas desmembradas, ou robustas como as Vénus pré-históricas, podendo ainda brotar de um automóvel, são uma presença constante finda a guerra colonial. Presas do assédio masculino, perseguidas e penetradas, mas donas de uma sexualidade poderosa, de encantos de sedução irresistíveis propiciadores de jogos eróticos subtis, e parecendo por vezes preferir a companhia e os prazeres dos animais - cães, gatos, lobos, leões, crocodilos (todos eles predadores) - aos dos homens. E, de entre os referidos bichos - que simbolizam a ferocidade oculta dentro de cada ser humano, e que quase sempre se confunde com a pulsão sexual -, é a gatos lúbricos, os quais as possuem e com elas brincam como se de ratos se tratassem, que elas com mais gozo se entregam e deliciam. Revelando assim José de Guimarães esconder-se na ternura demonstrada por pacatas donas de casa ou outras senhoras respeitáveis, as quais o ingénuo senso comum supõe desprovidas de instintos e fantasias, uma intenção sexual oculta, proibida por malsã.

Para Theodor W. Adorno, esta atracção da arte moderna pelo que é proibido ou objecto - como no caso de José de Guimarães a zoofilia - decorre da espiritualização da arte: «o primado do espírito na arte e a irrupção do que antes era tabu são dois lados do mesmo estado de coisas. Aplica-se ao que a sociedade já não aprova [...]. A espiritualização não se realiza mediante ideias que a arte manifesta, mas através da força com que penetra nos estratos não intencionais e opostos às ideias. É sobretudo por isso que o banido e o interdito atraem o *ingenium* artístico»⁶⁸.

Regressando às mulheres, *A Gioconda Africana*, *Helene Fourment* e *Inês de Castro*, comparadas, são fisicamente muito distintas e também denotam estados de alma diferentes: a primeira radica a sua existência no mundo da arte, as outras duas possuíram uma vida terrena, fazendo a terceira parte da História de Portugal, mas, para lá do que as separa, partilham todas da posse de encantos misteriosos e de uma volúpia animal que o mais distraído dos olhares masculinos logo detecta. A *carne* de seus corpos ornados de seios, coxas e nádegas voluptuosas convida ao toque e, sobretudo na mulher de Rubens, um frémito de desejo transparece nos rostos ruborescidos. Naturalmente, nas mulheres de Guimarães, mesmo quando são beijadas por caveiras ou

⁶⁸ ADORNO, Theodor W. - *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 112

elas próprias se transformam em esqueletos, a sua sensualidade resiste ao embate mórbido com a morte. Mais, dulcifica-a. Representam pois o prazer inaudito, a transgressão dos tabus e a sequente emancipação feminina, assim como o triunfo da vida sobre a morte - num reconhecimento da capacidade reprodutora da mulher como sustentáculo do devir da humanidade e único recurso contra a sua extinção -, e, em contraponto à ferocidade do instinto masculino, a recusa da violência. Nessa afirmação da natureza carnal e da fecundidade do género feminino, assim como da subversão do domínio patriarcal, estas personagens de José de Guimarães, conquanto por vezes estejam próximas de uma Deusa-Mãe, realizem prodígios mirabolantes ou assomem mecanizadas, homenageiam, tão-só, a mulher comum.

Mas, além das figuras masculinas e das criaturas fantásticas de ambos os sexos ou de nenhum, um ser, porém, atravessa colubreante toda a obra do artista, entrando e saindo dos corpos dos outros personagens, rodopiando em sua volta para os desafiar, seduzir ou assustar: a serpente⁶⁹. Símbolo bíblico⁷⁰ do mal, do pecado e da tentação, da protecção e da vingança na mitologia clássica⁷¹, de renascimento e da imortalidade⁷², da divindade azteca Quetzalcoatl, do movimento do mar e da viagem contínua da própria obra de

⁶⁹ Aby Warburg refere que nos rituais dos índios Mokis eram utilizadas cobras-cascavéis vivas nas danças destinadas a fazer chover. A estes índios não bastava servirem-se de máscaras evocando o animal, necessitando de o integrar no próprio culto propiciador de chuva, não para o sacrificar mas antes como um ser através do qual contactavam com as divindades - cf. WARBURG, Aby - *Le rituel du serpent*. Paris: Macula, 2003, p. 103-104.

⁷⁰ Para Warburg, o episódio bíblico da serpente de bronze - no qual os israelitas, sob ordens de Moisés, veneram um ídolo em forma de serpente para se protegerem das suas mordidas venenosas - indicia uma permanência das crenças pagãs no monoteísmo judaico. Apesar de no anterior episódio da expulsão do paraíso ela ter sido considerada a causa de todo o mal, a sua figura é recuperada para uma nova cena da Bíblia. Warburg considera que através da serpente são colocadas questões comuns a toda a humanidade como: de onde vem a destruição, a morte e o sofrimento do mundo? *Ibidem*, p. 121, 128. (livro dos números 21)

⁷¹ Devido ao seu habitat, a se esconderem em tocas, as serpentes eram associadas aos deuses do mundo subterrâneo, mas também ao que emerge da terra como as árvores. No mundo clássico eram as guardiãs das casas, túmulos, altares, lugares sagrados como o jardim de maçãs douradas de Hesperides ou objectos tais o Velo de Ouro demandado por Jasão. Nascidas da terra ou das gotas de sangue dos Titãs, as serpentes (ou dragões) surgem no cabelo das Górgonas, no corpo de Cérbero, acompanham as Erínias-criaturas femininas do inferno dotadas de asas que castigavam os humanos pelos seus crimes de sangue - para punir os homens, são enviadas por Hera para matar o pequeno Herácles e o seu irmão gémeo, estão próximas de Demeter que possuía um carro de fogo-serpente, de Athena e de Medeia, a qual adormece o dragão-serpente que guardava o Velo de Ouro. No mito do Laoconte-- punido Poseidon por ter avisado do perigo do Cavalo de Troia - ele e os seus dois filhos, Antipantes e Thymbraeus, são estrangulados por serpentes marinhas. Porém, também é representada no bastão curativo de Esculápio, deus da medicina e da cura - cf. ROBERTS, John - *The Oxford Dictionary of Classical World*. Oxford University Press, 2004, p. 711; *Le rituel du serpent*, p. 111.

⁷² *Ibidem*, p. 117.

Guimarães, falo disfarçado que assedia mulheres, simulacro do seu cabelo, seta condutora do olhar do espectador, raio eléctrico, língua solta ou unificadora de corpos, este animal ondulante e voador - cuja matriz são as línguas-seta das máscaras africanas - pode significar a alegria mas, conquanto nunca ataque os outros personagens, parecendo o seu único veneno ser o da mordacidade, também aludir à tragédia iminente. Por isso, tanto irrompe do cabelo de *Eva* quanto do de *Inês* (de Castro) - duas mulheres vítimas de uma (in) justiça masculina-, acompanhando ainda, como parte do corpo, sob a forma de chapéu e levada na mão, o precipitar na desgraça de *D. Sebastião*. Como tal, sob o clima festivo aparente parece esconder-se uma ameaça indefinida, um elemento que gera tensão, macabro, como uma caveira ou um esqueleto. Estes dois símbolos da morte são muitas vezes associados ao dito réptil - o qual, como referimos, é um símbolo de regeneração e de imortalidade -, quer quando este os acompanha, quer quando aqueles o incorporam mediante línguas-serpente, no assédio a mulheres ou na combinação com símbolos femininos como os seios e o púbis, como que recordando a efemeridade da vida e do prazer, e a linha ténue entre a origem e o fim da vida.

Por isso, este é um mundo onde o gozo coexiste com o caos e a instabilidade, no qual a transformação e a metamorfose permanente impedem certezas definitivas e cujas leis existem para serem transgredidas- a serpente, a mulher e o homem remetem-nos para a mencionada alegoria bíblica do pecado original, ilustrando a irreprimível pulsão humana do desejo e da desobediência. Porém, neste universo, o prazer desmedido e a descoberta incessante não acarretam a expulsão do paraíso, pois por um lado o deleite carnal é dos principais mandamentos e, por outro, não exista uma fronteira separadora do Éden prazeroso e de um mundo exterior hostil.

Segundo Marc Lebot, a obra de José de Guimarães «está povoada por coisas e por seres que em mais lado nenhum se encontram»⁷³. Conquanto essas coisas e esses seres apresentem algumas similitudes com a nossa realidade e os seus residentes, formam, em face das formas, das cores e dos materiais comuns, um universo próprio. Todavia, a análise do universo do artista confronta-nos com uma parte de nós próprios ensinando-nos a brincar com os nossos monstros, e com outra de que geralmente não nos

⁷³ AA/VV - *José de Guimarães*. Porto: Edições Afrontamento, 1991, p. 20.

apercebemos. Assim, regressamos dessa viagem exploratória com outra clareza no espírito e uma mais ampla capacidade de compreensão, pois «tudo decorre como se o mundo-outro de José de Guimarães, ao devolver-nos uma visão oblíqua do nosso quotidiano nos permitisse descobrir nele uma verdade oculta»⁷⁴. O mistério do qual não suspeitávamos é-nos apresentado, sem que contudo nos seja dada a chave do enigma, cruzando a fantasia com a realidade. E o drama fantástico com que nos deparamos mais não representa do que uma alegoria da nossa própria vida. Assim, José de Guimarães, tal como os pintores do Renascimento que «representaram cidades de sonho, castelos maravilhosos, tronos, colunatas que parecem as dos templos da antiguidade, monstros terrestres e marinhos»⁷⁵, combinando-os com a realidade na qual viviam, associa o fantástico ao real, pois «possui uma espécie de saber que a maior parte das vezes nos escapa»⁷⁶, para nos alertar para a dimensão misteriosa da nossa existência, para as «coisas que são, quando afinal poderiam não ser [...]», «[...] para as relações que entre elas existem e não tínhamos suscitado [...]»⁷⁷. Estabelece então conexões entre realidades díspares e sem aparente nexos, obrigando o homem a dialogar tanto com os outros seres vivos quanto com seres inanimados, e assim o destituindo de uma supremacia antropocêntrica e teológica, para nos introduzir num mundo que transcende os conceitos de verdade e razão, no qual tudo parece ser possível. Como tal, quando enxerta cabeças humanas em corpos de animais, ou vice-versa, para além de nos recordar parentescos primevos e matrizes vitais que animam a vida, cuja sensação de irrealidade fantástica que nos produz é tanto mais intensa quanto mais reconhecíveis são as duas partes da criatura fabricada, ou quando apresenta uma mulher com rodas ou carros providos de grossos lábios femininos, torna-se «[...] o demiurgo de um universo sempre em génese, sempre em vias de se fazer e desfazer para se juntar de forma diferente»⁷⁸.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*, pag. 32.

Também, para Gilbert Lascault⁷⁹, José de Guimarães cria uma nova realidade pictórica, a que chama «planeta Guimarães». Ao contrário de artistas como Matisse e Braque, cujos materiais, as cores, as formas e os conteúdos se centram no universo conhecido, ainda que distorçam os seus espaços e os seus objectos, procedendo a uma reflexão sobre os objectivos e limites da pintura que não nos impulsiona para outra dimensão que não a nossa própria, José de Guimarães descola para o seu planeta. Lá inventa novas leis físicas, cria um sistema biológico e biomecânico de infinitas possibilidades e anula os constrangimentos morais que por cá prevalecem. A metamorfose impera, podendo a carne e o metal fundirem-se sem dor em criaturas mutantes, nas quais se enfatiza a associação do automóvel à virilidade (e à infantilidade) masculina - revelando-se também o inesperado erotismo da tecnologia - e se concretiza a fusão do humano e do maquinal preconizada por Marinetti: carros-mulheres, fornidos de olhos pestanudos e lábios grossos.

Neste universo grotesco de desmesura barroca e hipérbole cromática, no qual «a ternura envolve-se de monstros [e] os monstros são capazes de amor»⁸⁰, mas onde também se manifesta a insegurança e o medo, plasmado em bocas escancaradas e olhares esgazeados, cuja representação zombeteira apenas dissimula, a simplicidade figurativa fornece o ponto de equilíbrio.

Porém, apesar de termos utilizado várias vezes a palavra fantasia para nos referirmos à obra de José de Guimarães, ao atentarmos na seguinte distinção de Álvaro Lins entre fantasia e imaginação - «[...] fantasia é a capacidade de criar fora da realidade e dentro de uma lógica perfeitamente independente da lógica dos seres reais; é uma espécie de evasão do mundo real. A imaginação, ao contrário, é a criação ideal dentro do concreto; é a realidade servindo de experiência e ponto de partida para a criação artística; é a arte ampliando e corrigindo a realidade»⁸¹ -, julgamos então - conscientes desta extrapolação da literatura para a pintura -, tendo em conta o propósito sincrético e ecuménico do artista, que o seu percurso se constitui mais da segunda do que da primeira.

⁷⁹ AA/VV - José de Guimarães 1962-1992. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação de Serralves, 1992, página não numerada.

⁸⁰ AZEVEDO, Fernando de - “José de Guimarães - um começo num fim”, Revista *Colóquio Artes*, p. 52 nº 21, 1974.

⁸¹ LINS, Álvaro - *História Literária de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1959, p. 58.

Talvez por isso, nos últimos anos, o «planeta Guimarães» parece realmente assemelhar-se ao planeta Terra, os seus habitantes comportando-se como a humanidade em guerra, cedendo a arte lúdica o passo à representação do desassossego e do sofrimento, tal como sucedeu com as *pinturas selvagens*⁸² de Joan Miró durante a Guerra Civil de Espanha, quando os seres de aspecto infantil que anteriormente se entregavam a brincadeiras carnavalescas se transformam em ogres ameaçadores e em criaturas maléficas vagueando por paisagens calcinadas, cenários apocalípticos. Sobre tal mudança, José Augusto-França afirma «a violência repetida das composições de José de Guimarães deixou de ter imediata alegria, ou humor [...]»⁸³. O próprio artista, aludindo à influência das Festas Gualterianas na exuberância cromática das suas obras, explica semelhante transformação de formas e conteúdos: «este lado “festivo” reflectiu-se na minha obra durante uns anos. Achei que essa carga cromática, saída da cidade da minha infância, podia “transtornar” as minhas representações plásticas e reforçar-lhes a violência e a ironia. Mas hoje, como se pode ver, pouco resta dessa aliança nas minhas obras. Tenho vindo a tornar-me severo e brutal, não hesito se me ocorrem representações chocantes, a minha “festa” tornou-se fúnebre, mesmo quando surge intensidade cromática. É o que convém mais ao mundo onde agora vivemos»⁸⁴.

Face ao exposto, e tendo em conta tudo o que foi afirmado sobre a mensagem da arte de José de Guimarães, parece-nos pertinente questionar se o artista, em determinado momento do seu percurso, pela ruptura imposta devido ao desabamento dessa violência soterrar a anterior festa erótica, não inflecte totalmente o sentido da sua obra?

A série *A batalha de Cartago*⁸⁵, na qual a violência contemporânea - a Guerra do Iraque - é plasmada com uma denominação de um conflito passado, este determinante para a sobrevivência da cultura europeia, aquela uma ameaça à civilização resultante da vitória

⁸² DUPIN, Jacques - *Miró*. Barcelona: Ed. Polígrafa, 1993.

⁸³ FRANÇA, José-Augusto - *José de Guimarães*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001, p. 49.

⁸⁴ Entender a pintura - 3 - José de Guimarães, Revista *Arte Ibérica*, nº 13, 1998, p. 10.

⁸⁵ *A batalha de Cartago* remete-nos para as guerras travadas entre Roma e Cartago, as duas maiores potências do mediterrâneo, começadas no ano de 246 a. c. e terminadas a 146 a.c. . Resultantes da mútua rivalidade política, económica e militar, estas guerras tiveram episódios nunca antes testemunhados na História, como grandes batalhas navais e a travessia dos Alpes com elefantes pelo exército de Aníbal. No final, incitada por Catão, Roma invade Cartago e destrói-a completamente. A vitória romana determinou a passagem de uma herança histórica que moldou a Europa da Idade Média até ao presente. Pois se o vencedor tivesse sido Cartago, hoje não teríamos as línguas latinas, o sistema de direito herdado dos romanos, e talvez até a religião cristã.

de Roma sobre Cartago, é um bom exemplo dessa inquietação, podendo, por outro lado, pela combinação de elementos formais correspondentes a vários períodos da sua obra, aos quais acrescenta caracteres árabes, ser considerada uma espécie de síntese da sua carreira. Detenhamo-nos pois nesta obra.

A partir de um acontecimento que determinou o devir da História da Europa, o artista mostra-nos a realidade do presente. Uma alegoria bárbara de todas as guerras que actualmente devastam a humanidade, impelindo os homens a chacinarem-se sem piedade. Mas, se o tempo e o espaço a separam da luta entre Aníbal e Cipião, a violência e o horror da guerra aproximam-na. Ou seja, tal como nas Guerras Púnicas, o ser humano continua a matar o seu semelhante, por velhos e novos motivos.

Sobre um fundo nebuloso cinzento, um exército de seres tenebrosos, onde reconhecemos as figuras mexicanas da morte, avança, da direita para a esquerda. Uma serpente solta a sua língua bífida, comandando a marcha para o desastre. Duas tenazes aguardam que as vítimas se aproximem. Pictogramas vermelhos inspirados na caligrafia árabe sobrepõem-se às figuras, parecendo no entanto por elas arrastados nessa progressão para a morte. Sobrevêm assim um intenso contraste entre as tonalidades negras e cinzentas, e o vermelho; todavia, aquilo que a nível visual se afirma contrastante mais não é que uma concordância entre a morte (o negro) e a violência (o vermelho do sangue). *A Batalha de Cartago* mostra pois os nossos demónios à solta; vindos das Guerras Púnicas, atravessaram furiosos a noite dos tempos para continuarem a semear a destruição e a morte. Todavia, no meio da irracionalidade e do caos, há uma figura que se detém e levanta os braços. Conseguirá ela, qual menina enfrentando o Minotauro, deter os demónios ou será por eles trucidada?

Regressando ao percurso de José de Guimarães, e numa tentativa de associar a forma à constante variação dos temas - nos quais se insere também a visão trágica do destino da humanidade figurada na série da *Batalha de Cartago* - entendemos que a desarticulação orgânica das figuras e o facto de elas parecem flutuar no espaço, num trânsito caótico de órgãos que torna simples e natural as mais ousadas contorções e os mais bizarros encontros, como que favoreceu, por esse desejo de absoluta liberdade e contínua descoberta, essa renovação incessante dos temas abordados, numa trajectória imprevisível durante a qual revisita o circo, o desporto, grandes artistas do passado

como Rubens e Velásquez, e importantes figuras da História de Portugal. Por outro lado, ao se inspirar tanto na cultura erudita como na cultura popular, servindo-se da mesma técnica compositiva para retratar Camões e um automóvel, parece equipará-los, nivelando-os na importância histórica e simbólica. Sobre o tratamento de importantes figuras históricas, diz-nos Fernando Pernes «mesmo quando alude a personalidade de peso histórico de Rubens e Camões, não transparece no seu imaginário a atitude reverencial, trocada por uma harmonia de irónica aproximação populista»⁸⁶.

Como tal, e já mencionado, ao cruzar animais, máquinas e homens, e ao representar estes, mesmo tratando-se de personagens históricos reverenciados como *Heróis da Pátria*, como qualquer outro ser pertencente ao seu universo plástico, José de Guimarães supprime barreiras, hierarquias e estatutos de privilégio entre os seres humanos, a natureza e a tecnologia, criando uma norma de unificação do *Ser* cujo princípio nivelador de patrícios, plebeus, répteis e máquinas se aplica com eficácia à sua proposta de miscigenação dos povos e das culturas.

Como referido no início, neste percurso criativo José de Guimarães procede também a uma exploração contínua de diversos tipos de materiais, como se de todos eles necessitasse para dar suporte e enriquecer o seu projecto multicultural- este ficando empobrecido e incompleto caso se limitasse aos *mediuns* tradicionais da arte ocidental. Usou papel por si fabricado nas esculturas bifaces e em algumas pinturas, a tinta a óleo, o acrílico, os gouaches, a purpurina e a serigrafia, misturou elementos diversos - como detritos recolhidos no lixo, patas de lavagante, espanadores, bonecas - nos relicários e por vezes em alguns quadros, decorou com calcário, esmalte e néons o conjunto da estação de Carnide, serviu-se de caixotes de madeira, recorreu ao betão, ferro e aço inoxidável nas esculturas públicas, e concebeu peças de desing como relógios, copos e os bancos das ruas de Kushiro. Ou seja, praticamente nada escapou à cornucópia de criação do artista, podendo qualquer matéria ou objecto servir de matéria-prima para as suas obras.

Por outro lado, quando se serve de bonecas ou compõe corações, pintados, esculpidos, ou de néon, exaltando assim um gosto popular ou *kitsch*, José de Guimarães parodia-o e

⁸⁶ PERNES, Fernando – *José de Guimarães*. Lisboa: Caminho, 2006, p. 20.

expõem-no cruamente, mas também o aceita como elemento nascido nessa mesma cultura, à qual devolve. Assim, sobretudo na arte pública, o espectador é confrontado com o seu próprio gosto, algo do seu imaginário e até uma parte da sua identidade, tudo isto devolvido no espelho deformante do artista. Então, o *kitsch*, ou *popularucho*, ou *castiço*, de José de Guimarães tanto poderá atrair as massas pelo reconhecimento dos seus ícones quanto as poderá sobressaltar, ao ser sentido como uma sátira impiedosa desse gosto primário.

Na senda de artistas como Picasso, Miró, Klee, Dubuffet e Moore, José de Guimarães valoriza formas de arte consideradas marginais, como a arte africana e de outros povos não-europeus, os desenhos infantis, a produção artesanal e até o próprio lixo. Relativamente às *artes primitivas*, Pierre Gaudibert declara: «já não é apenas a procura das formas plásticas para se travar um combate antiacadémico, o que preocupa hoje os artistas deste domínio, mas as jazidas de sentido, de sagrado e de espiritualidade que as suas obras múltiplas contém»⁸⁷. E é com este heteróclito material, nomeadamente as «memórias antropológicas» das culturas por onde passou, que José de Guimarães compõe a sua expressão artística apropriando-se constantemente de novos vocabulários estéticos. Transparece assim no percurso do artista parte da concepção de Mark Rothko sobre a arte: «[...] tal como uma raça, não pode procriar em consanguinidade durante muito tempo sem perder os estímulos que a levam a continuar; precisa de rejuvenescimento que as novas experiências e o sangue novo lhe trazem. Estas mutações, porém- e que isto fique bem claro- não constituem uma mudança das suas características, nem significa que a arte se livrou do seu passado. Pelo contrário: a mutação implica uma avaliação mais conscienciosa da sua própria herança, bem como o redireccionar dessa herança para os canais onde ela poderá ter continuidade com mais vigor»⁸⁸.

Todavia, José de Guimarães não pretende reproduzir as formas e os mitos dos povos que conheceu, mas utilizar essa diversidade estética para explorar a sua própria temática, considerada por Raquel Henriques da Silva uma «[...] espécie de procura do

⁸⁷ AA/VV - *José de Guimarães - 1962-1992*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação de Serralves, 1992, página não numerada.

⁸⁸ ROTHKO, Mark - *A realidade do artista*. Filosofias da arte. Lisboa: Edições Cotovia, 200, p. 76.

sentido primordial dos seres e das coisas que encontrou nas culturas de África, do Japão ou do México, através de formas artísticas que são poderosos e produtivos significantes, narrativas de vida, sobrevivência e morte, tornados mitos fundadores que amparam e esclarecem as existências comuns e fluem para lá das temporalidades da História»⁸⁹.

Assim, a exploração da riqueza cultural de outras civilizações, nomeadamente a linguagem sígnica, permite-lhe renovar o percurso artístico e afirmar o multiculturalismo. Pois José de Guimarães, na valorização da diversidade do mundo e da subjectividade humana, serve-se das diferenças, não para apartar e classificar os povos, quebrando a barreira entre o civilizado e o primitivo, o urbano e o exótico, o *eles* e o *nós*, mas como peças que se encaixam compondo um retrato da nossa espécie como se de uma vasta família se tratasse. E talvez dessa vontade de aproximar os homens resulte que as principais emoções evidenciadas pelos personagens das suas obras - o desejo, a alegria, o medo, o espanto - sejam afinal os sentimentos primários do género humano.

Como tal, voltando a Alain Bonfand, substituiríamos a palavra «colisão» por **Encontro**, na seguinte afirmação: «o quadro manifesta sempre a colisão de diferentes culturas, de diferentes épocas, de estilos e modos de existência dissemelhantes.»⁹⁰ O que para Joëlle Busca equivale à demanda de uma cultura, ou de uma ordem, universal, quando José de Guimarães, «em África, na América Central ou na Ásia, procura as figuras tutelares do mundo [...]»⁹¹. Na mesma linha de pensamento, Michel Baudson define a sua obra como «[...] uma osmose de mitos, culturas e memórias colectivas»⁹². E Pierre Restany classifica-a de «nomadismo transcultural»⁹³, considerando que «[...] para Guimarães, isso significa estar presente nos quatro cantos do planeta para explorar diferentes territórios da comunicação e identificar os signos “ancestrais” numa simbologia de base[...]»⁹⁴.

⁸⁹ SILVA, Raquel Henriques da - *A obra gráfica de José de Guimarães: sinopse e alguns andamentos*. Lisboa: Biblioteca Nacional e Quetzal Editores, 2000, p. 8.

⁹⁰ BONFAND, Alain - *José de Guimarães*. Paris: Ed. La Différence/Arte Mágica, 2005, p. 24.

⁹¹ AA/VV - *José de Guimarães: retrospectiva 1960-2001*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001, pp. 152,153.

⁹² BAUDSON, Michel - *José de Guimarães: México: sculptures, paintings, reliefs on paper, relic's boxes*. Kruishoutem: Ed. Fondation Verannenman, 1996, p. 7.

⁹³ RESTANY, Pierre - *José de Guimarães: Le nomadisme Transculturel*. Paris: Ed. De la Différence, 2006, p 110.

⁹⁴ *Ibidem*, verso da capa.

Podemos assim estabelecer um paralelismo entre a assimilação de outras culturas por José de Guimarães e o *Movimento Antropofágico* brasileiro criado por Oswald Andrade em 1928. Este, inspirado pela leitura de *Duas viagens ao Brasil*⁹⁵, livro no qual o alemão Hans Staden descreve a vida dos índios brasileiros no século XVI e os seus rituais de antropofagia (dos quais escapa miraculosamente), redige o *Manifesto Antropofágico*⁹⁶ publicado na *Revista de Antropologia* de 1 de Maio de 1928, no qual preconiza a valorização das raízes culturais nativas (índias e negras) e a deglutição- ou seja, a assimilação crítica - das influências europeias e americanas - «Tupy or no tupy, that is the question» - devendo o artista ou o intelectual se encontrar num permanente estado de insaciável fome pela novidade que o leve a devorar tudo aquilo que o resto do mundo lhe ofereça, assimilando assim as virtudes alheias para as combinar com as próprias. Assimilação essa que explica a própria formação do Brasil. Artistas como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, o escritor Mário de Andrade e o compósito Heitor Villa-Lobos, formam então o *Movimento Antropofágico* defendendo a independência cultural e artística do Brasil; ou seja, um primitivismo brasileiro que procura acompanhar o modernismo europeu na ruptura com o classicismo, com a diferença dos artistas e criadores brasileiros, ao contrário de Picasso que necessitou da arte africana, disporem no seu próprio país de culturas nativas onde se pudessem inspirar, acabando, nessa afirmação da nacionalidade, por valorizar o universal (as culturas índia, negra e branca) e promover o sincretismo.

Recorrendo a outro pensador brasileiro, consideramos que também existem afinidades entre as teorias de Gilberto Freyre⁹⁷, que na interpretação do passado colonial do Brasil procuram reconciliar no presente brancos, negros e índios - ou melhor, levar o povo brasileiro a aceitar e a valorizar das suas origens mestiças -, transformando a vergonha em orgulho nacional, e, desse modo, como que mostrando também ao resto do mundo que a diversidade genética é a maior riqueza da humanidade, e a obra de José de Guimarães que, pela via plástica, servindo-se de um código de signos fortemente

⁹⁵ STADEN, Hans - *Duas viagens ao Brasil*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008.

⁹⁶ <http://www.puccamp.br/centros/clc/jornalismo/projetosweb/2003/Semanade22/manifesto.htm> .

⁹⁷ FREYRE, Gilberto - *A casa grande e a senzala*. Lisboa: Livros do Brasil, 2001.

erotizado, desenvolve e propaga a mesma apologia da mestiçagem dos povos e do encontro das culturas.

Como tal, quando Thierry de Duve, na obra *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*⁹⁸, coloca a hipotética questão da tentativa que um antropólogo marciano, um amador ou um historiador (terrestres), fariam para compreender o que significava ou era a arte - pergunta à qual responde que arte é tudo aquilo que é nomeado como tal, assim se justificando os ready-made de Marcel Duchamp -, no caso da arte de José de Guimarães, desviando a resposta para o objectivo desta, poderia ser-lhes respondido que a finalidade desta arte era a aproximação dos povos.

Tratando-se pois de uma miscigenação de civilizações, deve salientar-se que de entre os elementos culturais recolhidos pelo artista em cada uma delas a religião (ou a mitologia) surge como o componente preponderante e uma espécie de *sub-nexo* de união entre todas as fases do artista. Ou seja, é a magia e os rituais africanos que Guimarães traz para as telas deste período; são as cerimónias sincréticas do culto dos mortos - que também se praticam em África e na Ásia - e os ritos sanguinários das divindades pré-colombianas que caracterizam a fase mexicana; e na fase asiática, subjaz a importância da mitologia, das filosofias taoísta, confucionista, budista, e do Zen. Talvez porque as práticas religiosas e as manifestações espirituais sejam um dos comportamentos humanos que melhor definem a identidade de uma cultura e as idiossincrasias de um povo. Assim, paradoxalmente, sendo a religião algo que distingue e separa os diferentes povos - ainda que os fundamentos teológicos dos principais credos professem o contrário -, tendo-os levado ao longo da História a guerras e massacres em nome da fé - uma realidade sinistra no presente -, na obra de José de Guimarães ela realmente *religa* e reforça a coesão e fraternidade civilizacional pretendida pelo artista.

Todavia, como se verá na análise do mural exterior da estação de Carnide - *A Criação do Mundo* -, o artista, quando se trata da Bíblia cristã, toma uma liberdade na representação das suas narrativas e da sua iconografia religiosa que praticamente a *desliga* do sentido de *sagrado* assumido pelo crente, iconoclasta pois, ao contrário do respeito pelas tradições que demonstra na abordagem à magia africana - patente na

⁹⁸ DUVE, Thierry De - *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.

vontade de dotar as suas obras de uma carga mágica⁹⁹. Por outro lado, se reinterpreta a génese da Bíblia figurando a criação do mundo *à sua maneira* - um automóvel com os dois sexos -, também a Festa dos Mortos mexicana não escapa a essa iconoclastia, pela introdução do sexo - prática a que os pudendos mexicanos vivos nunca lhes concederam o direito - como o principal desejo dessas almas que regressam à vida para voltar a usufruir dos prazeres terrenos. Tal sucede porque os próprios fetiches africanos, na exibição natural da nudez, expõem propositadamente as características sexuais (masculinas e femininas) por estarem estas associadas aos rituais de fecundidade que constituem a base dos cultos de África, advindos da ancestral magia pré-histórica. Desse modo, ao abordar plasticamente uma religião (ou culto) que valoriza o corpo na expressão estética do sagrado e celebra o poder genesíaco do sexo nos rituais, onde a potência sexual dos espíritos dos antepassados é garantia de poder e eficácia na resolução dos problemas da tribo que o cultua, José de Guimarães encontra uma afinidade com a sua estética do erotismo que não o obriga à referida subversão iconoclasta.

Mas, se os ícones de outras culturas - sagrados e profanos - são transfigurados pela linguagem plástica do artista, também esta é modificada pela vinda daqueles, num processo simbiótico de tropismo cultural que produz e explica a evolução da arte de José de Guimarães. Como tal, com a introdução de máscaras e fetiches africanos surgem composições misteriosas de sofrimento e violência onde imagética Pop se torna residual, submergida a exaltação da civilização de consumo ocidental pela magia africana protestante de um regime político; as caveiras e os esqueletos mexicanos trazem materiais térreos, salpicos de tinta e *dripping* tornados chuva de sangue e favila, um aumento do matiz cinza e uma maior autonomização das partes anatómicas, conquistando estas o direito a uma existência individual que dispensa o resto do corpo humano; e na fase asiática, a presença massiva dos signos do alfabeto chinês, dos recortes de papel e de fluxos energéticos coloridos satura as telas de elementos pictóricos, volvendo-a um manto denso, a ponto de aquelas se aproximarem da abstracção e da mencionada dança de membros soltos do corpo se tornar mais rara, por

⁹⁹ José de Guimarães: *Exposição Antológica 1966 a 2001*. Casa das Mudas, 2003, entrevista a José de Guimarães por Alexandre Melo, p. 9.

a fragmentação física ser apanhada nessa rede de malha fina e, tal um viajante sob uma tempestade de areia, tornar-se indefinida e difusa, devido aos espaços vazios que a sustentavam estarem preenchidos, unificando formas e figuras.

Este recurso ao «tesouro comum da memória colectiva»¹⁰⁰ para produzir algo novo a partir do antigo e assim mesclar culturas distintas, remete-nos para a definição de acto criador de Pierre Francastel: «torna-se, pois, evidente, que uma das características fundamentais da imagem plástica é o facto de ela unificar elementos de origens diferentes e que não possuem o mesmo carácter de realidade. [...]. Contudo, não há dúvida de que só há obra quando um indivíduo, o artista, acrescenta aos anteriores elementos sinaléticos um novo princípio de identificação ou uma nova sugestão operacional. A invenção funciona da mesma maneira que o fermento na massa. As novas estruturas do imaginário utilizam elementos preparados pelas antigas, subentendendo-se que a introdução num sistema, qualquer que ele seja, de uma entropia, isto é, de um elemento complementar, altera por completo todas as antigas relações das partes»¹⁰¹. Assim sucede na obra José de Guimarães, quando a *Festa dos Mortos* mexicana, pela inclusão de corpos femininos de serpentes fálicas nesse ritual, trazendo assim novos prazeres para além da comida, da bebida e da música, se transforma numa inesperada parada sexual.

Por outro lado, por a comunicação mediante sinais descoberta em África constituir o âmago da obra de José de Guimarães, a Fase Africana está presente em todas as demais fases ou períodos, sendo estes uma metamorfose cumulativa daquela, como que receita gastronómica à qual são adicionados novos ingredientes para produzir novas iguarias, de um sabor distinto da original mas compartilhando uma matriz comum - as partes soltas do corpo, combinadas com outros elementos para miscigenar povos e culturas. Dessa forma, conquanto a complexidade das receitas aumente, ousando cruzamentos e fusões delicadas, a essência permanece imutável. Ao mesmo tempo, a cada avanço ou mudança de fase, José de Guimarães transporta os ingredientes iconográficos aplicados na fase anterior para a posterior - constituindo os esqueletos e as caveiras o melhor exemplo desta prática -, jamais desperdiçando ou esquecendo algo, enriquecendo-a pela

¹⁰⁰ FRANCASTEL, Pierre - *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 140.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 139-140.

diversidade. E talvez tal método aglutinador forneça a melhor explicação para o excesso de informação visual das telas asiáticas.

Como tal, cada nova fase contamina a seguinte, fornecendo uma parte e recebendo outra, numa demanda onde a complexidade decorre da síntese da aglutinação, que conduz ao cadinho asiático. Esta fase, pela recombinação das culturas africana, mexicana e oriental, pode ser entendida como uma alegoria da própria humanidade- uma mas múltipla. Continuando a utilizar as ferramentas da alegoria, diríamos então que o percurso da obra de José de Guimarães se assemelha a um rio torrencial que vai recolhendo sedimentos das margens por onde corre e assim engrossando progressivamente até se transformar num mar ou oceano que une todos os continentes e todas as civilizações. Chegando a este ponto, se Guimarães oferece a via de comunicação entre os povos, cabe ao espectador, sem receio das tormentas e dos Adamastores que o aguardam, navegar.

Transpondo e iludindo as fronteiras entre a pintura e a escultura, o figurativo e o abstracto, ávida da experimentação de novos materiais, trazendo o passado para o presente, primitiva e contemporânea, festiva e trágica, sagrada e profana, ritualista e apotropaica, enigmática mas desejosa de ser entendida, desafiadora da própria natureza (Kushiro), erotizada e erotizadora, a arte de José de Guimarães, em contra-corrente com as últimas modas estéticas, explora a complexidade do mundo, dos seus povos e de suas culturas, convicto de a mestiçagem ser a maior riqueza da humanidade e, possivelmente, a sua única esperança. Poderá tal sonho tratar-se de uma utopia, mas, como bem diz Francastel: «o destino da arte, tal como o da civilização moderna, está necessariamente ligado, não aos mitos, mas às utopias. E à nossa época, à qual tudo parece possível, fazem cruelmente falta as utopias»¹⁰².

Como tal, num já mencionado tempo de insegurança, conflitos étnicos e religiosos, ameaças apocalípticas - fome, peste e guerra -, e aquilo que parece ser um choque de civilizações de improvável resolução, tudo isto coincidente com a necessidade demográfica e económica da Europa atrair cada vez mais emigrantes, acreditamos que criadores como José de Guimarães, quais luzes irrompendo na densa escuridão que, se

¹⁰² *Ibidem*, p. 85.

sempre pairou sobre a humanidade, agora se adensa numa crise sem fim à vista, procuram contrariar o sentimento crescente de desalento e indicam uma via alternativa ao trilho da catástrofe. A via do Encontro e do Descobrimento da Humanidade.

Por outro lado, aos próprios portugueses, num momento da História em que os antigos colonizados ameaçam tornar-se os novos colonizadores, alterando essa ordem mundial de supremacia do Ocidente que se manteve desde os Descobrimentos, recorda-lhes possuir o seu país uma condição privilegiada para desempenhar a ligação entre a Europa e as novas potências emergentes como o Brasil, a Índia e a China.

Entendemos ainda que esta apologia do encontro dos povos, esta proposta de globalização das culturas sem perda das identidades, que, à semelhança de Camões, exalta (e questiona) a nossa História dos Descobrimentos, só poderia ser feita por um português - o *inventor*, afinal, da mestiçagem. Talvez por essa razão não seja possível associar o conteúdo da obra de Guimarães a nenhum outro artista contemporâneo. Os paralelismos que encontramos advêm da literatura: o elogio da mestiçagem na obra de Jorge Amado, a fusão da cultura e dos dialectos angolanos e moçambicanos com a cultura e a língua portuguesa nas obras de José Eduardo Agualusa e Mia Couto. Parece natural que assim seja pois, final, José de Guimarães criou um alfabeto para se expressar. E se aqueles se servem da língua portuguesa, o artista recorre aos signos que inventou.

O seu Esperanto.

2 - Primitivismo

Introdução

Tratando-se esta tese de um estudo sobre um autor cujo percurso estético foi construído a partir da assimilação de outras culturas - a africana, a mexicana, e a asiática, as duas primeiras consideradas primitivas tanto pelos percursos do modernismo quanto pelos antropólogos e cientistas coetâneos, designação que ainda hoje subsiste na História da Arte -, que propositadamente procurou fundir com a sua própria cultura e entre elas, o tema do primitivismo é nuclear e por ele começaremos esta investigação.

Nesse sentido, estabeleceremos o confronto das teses de Robert Goldwater, Al Foster e William Rubin, versando a relação existente entre a arte do século XX e a *arte primitiva*, e a obra de José de Guimarães. A partir desse confronto, onde tentaremos demonstrar em que consiste o primitivismo do artista e quais as características que o diferenciam dos seus predecessores modernistas, assim como praticamente de qualquer outro artista contemporâneo, procuraremos avaliar a importância da arte africana nas transformações do percurso estético de José de Guimarães.

*

Para Robert Goldwater, tal como o termo *clássico* é utilizado para obras do passado que não possuem qualquer relação com o citado período histórico, o termo *primitivo* também é empregue, com idêntica falta de rigor e propriedade, para designar determinadas obras de arte moderna.

Desde o século XIX que a arte dos povos colonizados estava exposta nos museus europeus sem que, à excepção de alguns antropólogos, como tal fosse reconhecida pelos artistas e pelo público. Sendo a sua mostra consequência da expansão dos impérios coloniais, paralela à qual corria desabrida a teoria da superioridade racial branca, a arte primitiva despertava apenas certa curiosidade científica. Misturada com utensílios de

uso prático tais como escudos, lanças, arcos de flechas, vasilhas, colares, as obras de arte dos povos primitivos eram apresentadas como medida do seu (sub) desenvolvimento tecnológico, de práticas mágicas e de bruxaria. Assim, por muito variada que se apresentasse, ainda que proviesse de continentes distintos, tendia a ser considerada homogênea e a sua evolução no tempo inexistente.

No século XX, além de ser tomada como inspiração pelos modernistas e objecto da procura dos coleccionadores após uma reavaliação do seu valor pelos etnólogos, a *arte primitiva*, depois da independência das antigas colónias, deixa de ser encarada como mera expressão de uma cultura exótica e atrasada, passando a ser entendida como obra de arte. Como tal, tendo passado da categoria de produto tecnológico tosco para produto estético, os museus de arte passam a incluir nas colecções obras de culturas primitivas, são criados novos museus destinados exclusivamente à *arte primitiva* e nos antigos museus de etnologia é estabelecida a distinção entre as peças utilitárias e peças de arte.

Essa mudança do entendimento da *arte primitiva* - cujo desprezo inicial é consequência de considerarem selvagens e inferiores¹⁰³ os povos que as produziam e de aplicarem os princípios evolucionistas à própria arte- inicia-se com a gradual transformação das ciências antropológicas. Era aceite por pensadores do século XIX como Alfred Haddon¹⁰⁴, que a geometrização e a estilização da *arte primitiva* se deviam à incapacidade dos nativos de representar com fidelidade o real - que consideravam ser o único objectivo da arte -, acabando esta *degeneração* da arte por se transformar em modelo para os nativos. Incapazes de conceberem a possibilidade de um sentido estético nas representações não-naturalistas dos nativos por estas não se enquadrarem nos cânones de gosto da sua época, associando assim a inferioridade racial à inferioridade artística, reduzem-nas uma expressão artesanal, grosseira e repetitiva, excisada de uma vontade consciente e de um impulso criador.

Esta tendência depreciativa começa a ser questionada por A. R. Hein¹⁰⁵ que contesta a relação entre o desenvolvimento tecnológico de uma cultura e a arte por ela produzida, afirmando ainda que todos os povos possuem a capacidade de representarem o meio

¹⁰³ GOLDWATER, Robert - *Primitivism in modern art*. Nova Iorque: Random House, 1967, p. 16, 17.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 16-27.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.22.

ambiente onde vivem¹⁰⁶. Mais tarde, no início do século XX, Emil Stephan e Max Verworn¹⁰⁷ recordam a evolução dos conceitos estéticos ao longo da História da Arte europeia e a impossibilidade de avaliar a *arte primitiva* segundo outros parâmetros que não os da sua própria cultura; Ernest Grosse¹⁰⁸ equipara-a às demais criações artísticas, dissociando-a dos desenhos infantis; Wilhelm Worringer¹⁰⁹ associa-a ao gótico, ao expressionismo, à abstração, à arte moderna; Carl Einstein¹¹⁰ defende que a técnica tridimensional da escultura africana resolve o problema de representação da realidade com uma mestria superior à da arte ocidental.

A valorização da *arte primitiva* pelos antropólogos contribui, ainda que mais não fosse pelo destaque dado a estas obras nas exposições, para despertar a atenção dos modernistas, ávidos da descoberta de novidades que contrariassem a tradição clássica e de estímulos ateadores da originalidade. Todavia, contrariando a ideia corrente de existir uma relação directa entre a arte primitiva e a arte moderna, Goldwater aponta diferenças entre uma e outra na forma e na função. Na verdade, a dita *arte primitiva* engloba múltiplas expressões artísticas - a arte pré-histórica, a africana, a da Polinésia, a aborígene, a índia, etc - sendo por vezes maiores as diferenças que as semelhanças. Para os diversos artistas que nela se inspiraram, a identificação como tal também varia: assim, Gauguin considera que a arte primitiva corresponde à arte egípcia, índia e dos polinésios; os *Fauves* encontram-na na escultura africana; os expressionistas alemães *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter* definem-na como a escultura dos povos exóticos, a arte popular do seu país e os desenhos infantis; e Picasso associa-a às esculturas da Costa do Marfim e à pintura de Henri Rousseau.

Mas num ponto estavam de acordo: todos consideravam possuir a arte primitiva a característica suprema da simplicidade formal. Contudo, a matriz dessa assunção provinha da ideia preconceituosa, forjada no século anterior, sobre a organização social e o modo de vida dos povos primitivos que, sendo arcaico e pouco complexo, teria

¹⁰⁶ Goldwater considera que os etnólogos do Século Dezanove que valorizaram a arte primitiva o fizeram por esta assentar em conceitos estéticos opostos à da arte pós-renascentista. Não são as características da arte primitiva que os fascinam mas sim o cunho de oposição à arte do Século Dezanove.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 24,25.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 25.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 28.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 36.

forçosamente de originar uma arte dominada pelo simplismo; de igual forma, a idealização de um padrão de vida selvagem, no meio da floresta e em luta com as feras, forçou a percepção de a arte primitiva figurar a ferocidade e os instintos primários. Ou seja, o poder criativo de um negro ou de um polinésio - criaturas da selva cuja cultura consistia apenas em sobreviver na natureza, matando para não ser morto - teria de ser limitado, reduzido a uma expressão básica. De facto, a *arte primitiva* serve de inspiração aos modernistas na medida em que cada artista encontra nela as qualidades que deseja encontrar, fornecendo-lhes o estímulo imaginativo para materializar os seus objectivos plásticos preconcebidos.

Relativamente a Gauguin, Goldwater nota que este, ao representar divindades polinésias, introduz outras influências, que não as locais, tais como da arte indonésia e da iconografia relativa a Buda, sobrepondo a sua visão pessoal à dos próprios artistas nativos. Assim procedendo, atribui à religião local uma aura enigmática e quase terrorífica, próxima dos preconceitos europeus mas distante dos cultos festivos da Polinésia. Conquanto afirme pretender libertar-se da repressão e da hipocrisia da sociedade ocidental - na qual engloba a sociedade, a família e a igreja -, acaba por impor os valores culturais que critica ao mundo selvagem, nomeadamente ao recriar a história do cristianismo entre os polinésios, como no quadro *La Orana Maria*¹¹¹, no qual inventa uma adoração dos magos ao menino em versão nativa, ou na obra *Adão e Eva*¹¹². Como tal, a formação cultural de Gauguin condiciona o seu desejo de estabelecer uma genuína comunhão com o novo mundo selvagem que escolheu para viver, pois ao transpor o cristianismo - fé estranha aos costumes locais - para a realidade nativa, procede tal um missionário. Goldwater salienta ainda que Gauguin, além da imposição religiosa, revela na sua abordagem à vivência primitiva os valores morais do ocidente, tais como o trabalho, a vida familiar, o relacionamento pacífico entre os homens. Longe da realidade do mundo selvagem e das pulsões dos seus habitantes, Gauguin oferece um universo harmonioso, propício à contemplação, inspirado nos conceitos europeus de paraíso e na filosofia de Rousseau, para ser visto com a alma, não com os olhos.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 75.

¹¹² *Ibidem*.

Artistas *Fauves* como M. Vlaminck e A. Derain demonstram grande interesse pela arte negra, fascinados pelo exotismo, pelo mistério e por aquilo que consideravam ser uma técnica próxima dos desenhos infantis. Tal visão aproximava a arte negra da arte popular e do artesanato - que também colecionavam - mas confinava-a a um contexto específico - o mundo selvagem - do qual não esperavam mais do que formas brutas e tecnicamente imperfeitas. Esse preconceito leva-os a preferirem a estatuária de menor qualidade às obras mais evoluídas, estas encaradas como uma degeneração da essência primitiva, classificando-as como símbolos de culturas primitivas mas não como autênticas obras de arte. Devido às temáticas envolvendo a natureza, à economia dos meios utilizados e à depuração do supérfluo, ao uso de cores puras e sem correspondência com os modelos reais, às linhas grossas e inacabadas, à ausência de perspectiva e de rigor compositivo, a pintura *Fauve* aproxima-se da *arte primitiva*. Porém, ao contrário de Gauguin, criam ambientes indefinidos, sem qualquer relação com os trópicos, exprimindo uma subjectividade pictórica desprovida de valores simbólicos, pondo termo à busca de uma espiritualidade telúrica.

Uma diferente abordagem à *arte primitiva* virá dos expressionistas alemães *Die Brücke*, seduzidos pela força plástica destas obras. As temáticas dos seus quadros também versam a relação do homem com a natureza - geralmente colocando figuras nuas em florestas ou na praia -, mas a proximidade das personagens devido à ocupação do espaço e à anulação da profundidade, as linhas carregadas, a saturação cromática e o tratamento esquemático dos rostos perturbam o espectador pela violência compositiva resultante. Embora existam diferenças de estilo entre os seus membros, uma característica comum liga e identifica os artistas do *Die Brücke*: a tentativa de mostrar a complexidade das emoções humanas, de uma forma crua e visceral, sem qualquer tipo de censura. A simplificação formal da arte primitiva fornece-lhes uma chave, pela recusa do acessório e do superficial, para explorarem a condição humana, focalizando esse interesse mediante a esquematização da forma e a oposição das cores. Nesse mergulho profundo nas pulsões do ser humano, descobrem uma agressividade irracional, incontrolável, que prenuncia a tragédia.

Na procura da essência mística da realidade e da harmonia do universo, o outro grupo expressionista alemão, *Der Blaue Reiter*, explora a vida simples dos camponeses, os

campos onde estes vivem e os animais que criam, tentando recriar o mundo tal como estes homens, e por vezes os próprios animais, o sentiam. Franz Marc afasta-se das temáticas que envolvam o homem e os seus conflitos, ao compor obras onde os animais e a natureza se fundem para revelar a ordem natural que está na origem de tudo o que existe. Tal impulso animista e matricial estabelece a principal conexão entre o *Der Blaue Reiter* e a *arte primitiva*.

Como outros artistas que viviam em Paris no início do século XX, Picasso toma contacto directo com a arte primitiva através dos museus e dos colecionadores privados, acabando ele próprio por adquirir diversas esculturas africanas. Retirados do seu contexto, estes objectos foram reduzidos a uma expressão formal desligada do seu significado simbólico. Para Picasso essa expressão revelava simplificação das formas, geometrização, composição estática, tensão interior e violência. Conquanto a arte negra lhe forneça inspiração para o início do cubismo, Picasso manipula as características da estatuária africana, exagerando os seus atributos - dedos grosseiros, olhos esvaziados, narizes cónicos, bocas abertas - com o fito de aumentar a expressividade plástica das figuras. Como tal, ao exacerbar as supraditas características, Picasso ignora e distorce a verdadeira configuração da arte negra, o talhe concebido por artistas aos quais se achava superior, substituindo-a pelo seu próprio conceito de como esta arte deveria ser.

Também os artistas abstractos, nas suas três correntes - Purismo, Neo-Plasticismo, Suprematismo¹¹³ -, ao procurarem a simplicidade, os valores fundamentais dos objectos e a universalidade, cruzam o seu caminho com a *arte primitiva*. Na redução da realidade aos elementos mínimos - as formas geométricas - os puristas afirmam libertar a arte do subjectivismo e, dessa forma, revelar a verdade da obra e torná-la universal; os suprematistas, através do círculo, do quadrado e da cruz, almejam alcançar a pura sensação, o puro sentimento do tempo histórico no qual vivem; para os neo-plasticistas as formas abstractas - as linhas rectas e os rectângulos - são um meio para expressar o ritmo e as relações de que se compõe o mundo, para lá da aparência visível.

¹¹³ Embora todas as correntes abstractas utilizem formas geométricas simples, os puristas inspiram-se no mundo visível, procurando recriar a sua estrutura, enquanto os suprematistas e os neo-plasticistas tentam penetrar no âmago dessa realidade, transpondo o mundo das aparências - cf. *Ibidem*, p. 170.

Goldwater conclui então que os modernistas retiram da *arte primitiva* aquilo que julgam lá estar, ou seja interpretam-na de uma forma distorcida pelas suas ideias preconcebidas, assim se afastando da genuína identidade e verdadeiras características desta, para criar algo que mais resulta da sua própria cogitação.

Embora nos pareça acertada a análise deste autor relativamente à posição dos artistas modernos face à arte negra - e poderia ser outra? -, discordamos todavia da sua conclusão: a relação ténue existente entre a arte moderna e a *arte primitiva*. A tese de Goldwater parece exigir ao artista que proceda a uma cópia fiel das características da *arte primitiva*, transpondo-as para a tela puras, sem as sujeitar às metamorfoses que todo o processo criativo opera nos elementos a partir dos quais se inspira. Assim, mesmo aceitando que os juízos preconcebidos dos modernistas tenham deturpado a essência da arte primitiva, tal não os impediu de criar novos estilos impulsionados pela estética indígena- antes pelo contrário- pois foi essa própria subjectividade, mesmo contaminada de preconceitos racistas, que permitiu a inovação criativa. Ou seja, só a visão pessoal do artista da realidade- ou sobre determinadas obras -, distorcendo-as, mesclando-as, colocando-as noutras dimensões, alterando-lhes o sentido e o alcance, pode fazer nascer um trabalho original. Este é, indubitavelmente, distinto daquele que lhe deu origem, sem que o nexo entre ambos deixe de existir. Contestar essa relação - parece-nos - é igual a negar as demais relações existentes na História da Arte, como por exemplo considerar insignificante a relação entre a Arte Clássica e a Arte do Renascimento devido aos artistas deste período terem retirado do daquele apenas as características e valores que lhes interessavam (a correspondência com o Cristianismo e o ideal de beleza).

Como tal, aplicando as ideias de Goldwater à obra de José de Guimarães - que submete três culturas distintas ao seu modelo plástico - seríamos levados a concluir que entre esta e, por exemplo, a arte africana, os elos são frágeis, a distância abissal, na medida em que o artista, mesmo procurando preservar o conteúdo mágico da obra, a torna muito distinta de uma escultura negra, seja uma máscara ou um fetiche. Essa via acabaria por esvaziar de sentido esta própria tese. Na verdade, Goldwater parece desconhecer que a obra espelha a identidade do criador e que as condições do meio e do tempo no qual foi produzida nela se manifestam, exigindo um rigor de objectividade ao artista próximo do

esperado do dos cientistas, ou pretendendo um mimetismo desprovido de inventividade, replicador de pastiches exóticos, quando na época - no início e primeiras décadas do século XX - poucos antropólogos conseguiam analisar com isenção científica as culturas dos povos primitivos. E o percurso de José de Guimarães, buscando permanentemente a fusão com novas culturas para obter sínteses plásticas que preservam mais o conteúdo do que a forma, não foi esse.

Numa outra perspectiva, Hal Foster¹¹⁴ analisa a relação entre a arte moderna e o primitivismo recorrendo às teorias de Freud sobre a sexualidade. Referindo-se ao início do século XX, salienta, para além das revoluções e das guerras mundiais, dois factores que produziram grande impacto nas sociedades das grandes metrópoles da época: o contacto com as novas culturas provenientes da expansão colonial e o emprego massivo de trabalhadores nas grandes indústrias. Estes acontecimentos não deixam indiferentes os modernistas, servindo de inspiração a uma nova vaga de obras de arte. Estas, traduzem a posição e estado de alma do autor perante estes novos fenómenos, cuja diversidade varia da glorificação estética à sátira. As formas utilizadas para expressar tais conteúdos foram encontradas tanto na arte primitiva quanto na tecnologia moderna, nomeadamente a máquina - Foster chama-lhes fetiches.

A psicanálise freudiana advogava que as sociedades humanas cujo estado de desenvolvimento era primitivo - as tribos - se encontravam num nível de desenvolvimento sexual primário, próprio de crianças, e, como tal, muito distantes do estágio da civilização (branca) do seu tempo. Considerando a sublimação dos instintos uma das bases da civilização, assim como da própria arte, a psicanálise, contaminada pelas teorias de superioridade racial precedentes, pouca importância concedeu às formas de arte produzidas pelas referidas sociedades primitivas. Durante o século XIX, estas foram tratadas de uma forma ambígua, pois conquanto tenham sido apresentadas como exemplos de uma nobreza que evocava a antiguidade clássica, foram também apontadas como exemplos de selvagens dados a práticas repulsivas como o canibalismo e o incesto. Daí resultou a criação de tabus, cujo poder transgressor dos limites impostos,

¹¹⁴ FOSTER, Hal - *Prosthetic Goods*. Massachusetts: Mit Press, 2004, pag. XI.

devido à absoluta liberdade carnal inerente a ambas as práticas, criou na sociedade ocidental um sentimento ambíguo de horror e fascínio.

Foster não considera que Gauguin e Picasso recorreram à arte primitiva com o fito exclusivo de exorcizar traumas e fantasias sexuais - o primeiro exorcizando a sedução e o desejo sexual na obra *Mana'o tupapa'u* e o segundo exorcizando o medo da castração nas *Les Demoiselles D'Avignon* -, porém defende a existência de alguns pontos comuns entre tais fantasias e estas (além de doutras) obras. Tanto a introdução das formas primitivas conduziu a alterações nas temáticas dos quadros quanto a vontade de inovação dos conteúdos atraiu a figuração exótica. Todavia, subjaz nesta fase o desejo de reflectir sobre a questão da identidade, tanto a psicológica como a estética. O modelo do homem branco europeu heterossexual e puro - ao qual ambos os artistas pertenciam - é colocado em confronto com outros modelos, como o negro, o primitivo, o impuro e a mulher. Mediante este processo transgressor, ambos conseguem experimentar outras identidades, pouco toleradas na sociedade em que viviam, e aventurar-se em fantasias de cariz sexual, igualmente interditas pela moral vigente.

Recuando algumas décadas atrás, temos o exemplo da *Olympia* de Manet, na qual surge uma criada negra ao lado da jovem prostituta deitada, cuja função é simbolizar os excessos da sexualidade negra - hiper-virilidade e ninfomania -, produto das teorias raciais do século XIX. Desta forma, é estabelecida uma relação directa entre a prostituição e o desvio sexual com o negro, não escapando assim a arte aos preconceitos da época, com os quais estabelece uma relação ambígua de reprovação e desejo. Tal associação entre o selvagem e a prostituição é retomada por Picasso nas *Les Demoiselles D'Avignon*, onde mulheres com rostos de máscara africana e corpos nus corporizam as meretrizes parisienses, assim se aproximando no preconceito que origina a temática de obras com estilos tão diferentes.

Nas obras influenciadas pela cultura e iconografia oriental também a identidade sexual dos personagens surge transfigurada pelas concepções ocidentais em relação aos povos considerados exóticos, e sobre os quais exercia o jugo colonial. Neste caso, um preconceito oposto ao criado para o negro. Assim, além das mulheres, os próprios homens são apresentados como passivos, efeminados e sujeitos ao olhar masculino do espectador, num estado patético de submissão. Contudo, a exploração das fantasias

sexuais e o desejo de afirmação sexual do homem ocidental acaba por vezes por resvalar para os terrenos do sadismo e do masoquismo - em obras com a *Morte de Sardanápalo* de Delacroix e *O encantador de serpentes* de Gérôme -, nas quais se escapam os desejos inconfessáveis do criador. Pretendendo afirmar a virilidade do homem branco, seja pela temática lúbrica dos haréns ou do homem oriental efeminado, algumas destas obras acabam por o confrontar com o complexo mundo da sua sexualidade, onde os papéis masculino e feminino, activo e passivo, se confundem adquirindo significados perturbadores.

Gauguin foge da civilização industrial do ocidente, que considera decadente, corrupta e enferma, em busca de um paraíso não corrompido pelo homem branco. Conquanto o Thaiti e a Polinésia fossem colónia francesas, é lá que espera encontrar a pureza do mundo primitivo e a concomitante dimensão espiritual perdida no seu continente. A estética primitiva que doravante vai criar procura revelar um universo onírico onde o homem e a natureza formam uma unidade indissociável, numa comunhão entre o telúrico e o espiritual que aproxima a Terra e o homem do divino, na qual podem ser revelados os grandes enigmas da existência humana. Neste universo, a sublimação dos desejos carnis não configura a repressão do instinto, pois essa regressão às origens - o tornar-se selvagem - era um dos objectivos do pintor, mas a sua passagem para um patamar de sublimidade.

Picasso descobre fascinado a arte africana e a escultura ibérica, sem no entanto estender tal sentimento às formas de vida e culturas exóticas e primitivas. Se por um lado se deslumbra com estas formas de arte, também sente repulsa pelo mundo arcaico e selvagem do qual emergiram. Mas, como considera as estátuas negras objectos rituais sagrados, pretende apropriar-se desse poder mágico, sem contudo ser atingido pelos efeitos que essa força, a qual não consegue ao certo definir, desencadeia. Tenta usar uma magia contra outra que o ameaça, em cuja composição coloca o inconsciente, as emoções e as mulheres. De um modo semelhante ao que utilizaria com a dupla touro\cavalo para confrontar o masculino e o feminino, sublimando por vezes o impulso da violação, emprega as formas primitivas, através das quais liberta o instinto da violência e da bestialidade, como meio de domínio da mulher e da sua sexualidade, conseguindo ainda uma inovação estética prenunciadora do cubismo.

Também Kirchner transporá a imagética primitiva para a composição de figuras femininas cuja nudez e poses explícitas, intensificadas pelo intenso cromatismo expressionista, as conotam com uma sexualidade bestial e lasciva. Degenerada, por oposição à sexualidade das mulheres brancas. A ausência de figuras masculinas nas telas - tendo em conta alguns desenhos onde surgem seres com falos de grandes dimensões - poderá significar a assunção de um complexo de inferioridade sexual que gera um conflito com a crença da sua superioridade racial. Ao contrário dos românticos *orientalistas* que efeminam os árabes e os asiáticos tornando-os impotentes e eunucos, Kirchner sente a ameaça da virilidade do homem primitivo e, não conseguindo expungir tal poder carnal pela redução ao anedótico, a solução que encontra para exorcizar essa ameaça é a substituição dessas figuras pelo homem branco, por vezes ele próprio. Porém, por ironia do destino, com o advento do regime nazi e dos respectivos ditames estéticos academistas, é o próprio Kirchner, assim como os demais artistas modernos, quem é considerado um ser degenerado, decadente e inferior. O clímax desta campanha destinada a associar a expressão estética dos doentes mentais ao modernismo dá-se em 1937 com a exposição *Arte Degenerada - Entartete Kunst* -, na qual as obras de Kirchner, Klee, Ernst e outros artistas, são expostos ao lado de quadros de esquizóides e atrasados mentais.

Relativamente às teorias psicanalíticas de Hal Foster, associando o recurso ao primitivismo pelos modernistas como meio de exorcizar fantasmas sexuais ou reflectir sobre a identidade masculina, apesar de não dispomos de competência científica para transpor tais interpretações para a obra de José de Guimarães parece-nos evidente que as temáticas sexuais - na interacção entre os corpos femininos e as serpentes-falos ou na associação entre o sexo e a morte - são recorrentes em toda a obra do pintor e que essa abordagem desponta, ou se intensifica, após o contacto com a arte africana. Sendo a maioria dos símbolos de José de Guimarães constituídos por partes anatómicas masculinas e femininas, naturalmente as composições resultantes da combinação desses símbolos encontram-se carregadas de conotações sexuais e remetem-nos para a essência primitiva do ser humano, que o artista coloca a nu. A metodologia empregue não pretende ser a de Freud ou a de outro qualquer reputado psicanalista, mas tão só a sua interpretação pessoal da natureza humana e das relações estabelecidas entre os homens e

as mulheres, que, ao invés de nos explicar o sentido, depois nos apresenta codificado e nos convida a descobrir.

A mais importante contribuição para o desvendar das relações matriciais entre a arte primitiva e a arte moderna advém de William Rubin¹¹⁵. Começando por recordar que para os artistas do século XIX - como Van Gogh e Gauguin - a arte primitiva era associada a quase todas as formas de arte extra-europeias - cadinho no qual cabia inclusive a arte do Antigo Egipto -, cuja força expressiva contrastasse com o perfeccionismo realista da arte ocidental que consideravam esvaziado de emoção e energia, Rubin relega para o século XX a definição actualmente atribuída à arte primitiva. Todavia, no início do século, a arte primitiva continuava a ser misturada com objectos de uso utilitário\mágico e o termo *arte negra* tanto se aplicava à África quanto à Polinésia. Só após os anos vinte formas de arte como a japonesa e a egípcia escapam ao rótulo de primitiva. Este, tido como pejorativo por alguns críticos, acaba por ser aceite como o mais adequado para designar a arte dos povos não europeus contemporâneos que viviam em sociedades tribais.

A simplicidade formal das obras de arte primitiva deixa de ser encarada - por modernistas como Picasso, Braque e Matisse - como sinónimo de um estágio de evolução arcaico para ser vista como um objecto estético singular, de grande carga expressiva e que abria novos caminhos à arte moderna. Assim, a progressão desta vai naturalmente contribuir para a elevação daquela. É necessário porém salientar que o processo evolutivo da arte moderna que conduz a estilos como o cubismo já possuía uma dinâmica própria que a descoberta da arte negra apenas veio acelerar, qual catalizador que impulsiona uma reacção sem todavia a ter originado. Ou seja, a arte primitiva como que comprova aos modernistas que as pesquisas até aí realizadas estavam correctas e que o passo final podia ser dado. É no século XX (à excepção de Gauguin) que os artistas estão preparados para olhar a arte primitiva pois dela necessitam para aferir a qualidade do seu trabalho e encontrar as soluções compositivas que só no final de um longo processo de pesquisa lhes foram *exigidas*. Como tal, a arte primitiva não vai provocar uma ruptura mas sim reforçar um percurso. Uma importante

¹¹⁵ RUBIN, William (dir.) - Le Primitivisme dans l'art du 20 siècle: Les artistes modernes devant l'art tribal. Paris: Flammarion, 1987.

alteração contribuiu para esta nova atitude: a passagem de uma estética centrada nos valores visuais para uma estética cerebral, conceptualizada; da representação dos estímulos sensoriais (o impressionismo) para a representação de um conceito (a simultaneidade de pontos de vista cubista).

Para Rubin as mais importantes influências da arte primitiva sobre a arte moderna não devem (nem podem) ser mesuráveis pela simples comparação formal entre ambas, na medida que em existem outras influências, quicá não acessíveis ao conhecimento do observador, e como tal invisíveis, que determinaram o processo criador da obra moderna. Por outro lado, uma vez que tanto os artistas modernos quanto os artistas primitivos recorreram a uma representação ideográfica e conceptual, embora os objectivos de uns e de outros fosse distinto - o primado da estética diferente das práticas mágico-religiosas -, os problemas e as soluções plásticas encontrados por ambos teriam de possuir afinidades. Assim se explica a semelhança entre obras primitivas produzidas por culturas separadas por grandes distâncias, tal como entre a cabeça de uma das mulheres de *Les Femmes d'Alger* de Picasso e máscaras de regiões que o artista não podia conhecer na época. Seguindo este raciocínio, Rubin afirma que não pode haver a certeza absoluta de uma obra primitiva ter influenciado um artista moderno (salvo este tenha declarado essa influência), mesmo que o criador a tenha observado. Ainda assim, sustenta que os cubistas preferiram a arte negra devido ao seu carácter volumétrico e escultórico, enquanto os surrealistas elegeram a arte oceânica pela sua abordagem do mundo do imaginário e pela importância concedida à pintura.

Rubin defende que a aproximação de Picasso à arte primitiva se explica pelo sentimento fóbico e supersticioso em relação à morte e pela rivalidade com o seu pai, contestando os seus ensinamentos tradicionais deste através da adopção da arte negra - estética oposta àquela que seu pai lhe havia transmitido e modelo no qual anteviu a possibilidade de criar uma expressão plástica original. O caminho escolhido obrigou-o a abdicar de um talento que lhe traria o reconhecimento no meio académico e o desafogo financeiro no contacto com a burguesia, arrojando-se numa revolução estética ofensiva para o gosto dominante. Se crítica da sociedade burguesa do Período Azul - expondo os excluídos - era apenas narrativa, pois os meios plásticos utilizados continuavam convencionais, com o arremesso do primitivismo Picasso quebra realmente as regras

estabelecidas, desafiando o modelo estético e cultural europeu. Estando convicto do esgotamento da arte tradicional, quiçá devido à precocidade com que a havia dominado, assumiu a tarefa de romper com uma estética que considerava ancilosada para encontrar algo de verdadeiramente novo.

A descoberta do primitivismo começa em 1903 com a estatuária egípcia que descobre no Louvre, seguindo-se em 1906 o encontro com a arte arcaica ibérica, e, como corolário de um processo de encantamento, o contacto no ano seguinte com a arte negra no museu Etnográfico do Trocadero. Para Picasso, que à semelhança de alguns antropólogos da época considerava serem oriundas de um passado remoto todas as obras de arte africana, não concebendo a possibilidade de algumas destas peças não possuírem mais que algumas dezenas de anos, estas distintas manifestações artísticas constituíam a chave para o entendimento da génese do processo de criação estética. Da observação destas obras Picasso retira o ensinamento de a concepção estilizada da anatomia humana, submetendo o corpo a um conceito estético ideográfico, constituir um contributo mais importante para a arte do que a representação realista. Por outro lado, assimila a ideia de o processo criador de uma obra de arte constituir um ritual mágico e da própria obra encerrar poderes sobrenaturais, o que explica as representações de Marie-Thérèse Walter nas quais a retrata como uma deusa africana ou a associa ao Sol e à Lua.

Rubin aproxima-se de Goldwater quando defende que a descoberta da arte primitiva não constituiu a centelha que incendiará a imaginação dos modernistas, pois estes já haviam desenvolvido um longo percurso de experimentação plástica destinado encontrar soluções autónomas (e opostas) do cânone clássico. Todavia, ao invés daquele autor, não considera que as ideias pré-concebidas de Picasso e dos restantes pintores modernos esvaziaram a essência da arte primitiva quando após a observação desta se lançaram na criação de novas obras, acabando por se diluir o nexos entre ambas, atribuindo-lhe antes a função de incentivo aos modernistas pela confirmação de as suas precedentes experiências plásticas, tacteamentos inseguros em territórios desconhecidos, puderem afinal dar origem à sonhada revolução estética.

Esta parece-nos ser a interpretação mais correcta da relação entre o primitivismo e o modernismo e aquela que melhor pode definir a ligação de José de Guimarães à arte

africana. De facto, o encontro com a arte negra não vai produzir uma integral mudança de estilo ou uma abrupta transfiguração no artista europeu que vinha explorando as potencialidades da Arte Pop e já antes havia assimilado o colorido intenso dos festejos minhotos; se é certo que a nível formal foram introduzidos novos componentes como as máscaras e os elementos decorativos das tribos de Cabinda, José de Guimarães desencadeia um processo evolutivo no qual procura a síntese da cultura europeia com a cultura africana, tendo-lhe a segunda sugerido novas soluções plásticas a partir da primeira e, mais importante, o despertado para a possibilidade de utilizar a sua arte como uma linguagem, numa simbiose entre a representação e a escrita. Não se tratando propriamente de uma revelação inesperada - todo o artista se expressa mediante uma linguagem - a arte negra revelou-lhe um campo infinito de possibilidades que José de Guimarães não mais deixou de explorar. Senhor do poder semiótico da arte, cria um alfabeto ideogramático e expressa através desses conteúdos plásticos um discurso complexo e polifacetado no qual afirmou a revolta, a transgressão, o desejo, o amor e a fraternidade.

Acrescentaríamos ainda, que José de Guimarães, pela vivência no antigo território colonial, nomeadamente o contacto directo com as tribos, a procura de antropólogos e de estudos que o ajudassem a compreender os mistérios de África, ao contrário de Picasso e demais modernistas que nunca pisaram solos *primitivos* limitando-se a visitar os principais museus das capitais europeias, procurou olhar e entender a arte africana liberto de preconceitos ou ideias feitas sem a dissociar da cultura que a produziu. Semelhante opinião é defendida por Fernando de Azevedo quando afirma «nenhum pintor português andou alguma vez tão perto quanto devia do entendimento profundo e, ao mesmo tempo, tão decididamente epocal, de uma cultura que nunca, em verdade, soubemos sentir.»¹¹⁶. E esse entendimento reflectir-se-á não apenas na criação de um alfabeto de símbolos mas igualmente no desejo de dotar de poderes mágicos as suas obras.

¹¹⁶ AZEVEDO, Fernando de - ‘‘Um começo num fim’’, in Revista *Colóquio Artes*, p. 54, nº 21, 1974.

PRIMEIRA PARTE

A FASE AFRICANA

«A arte é magia [...]»¹¹⁷

José de Guimarães

«A qualidade das obras artísticas depende essencialmente do seu grau de feiticismo, da veneração que o processo de produção professa por aquilo que por si mesmo se faz, pela seriedade que aí esquece o seu prazer.»¹¹⁸

Theodor W. Adorno

«Entre 1970 e 1974, realizei algumas centenas de obras que hoje considero muito importantes no meu percurso artístico e que estiveram na origem e raiz de tudo o que faço hoje. Isto é, comecei a pintar e a realizar uma arte que não era mais a arte dum pintor europeu nem a arte dum pintor africano, mas uma arte miscigenada das duas culturas.»¹¹⁹

José de Guimarães

«Esses primeiros sinais foram como que processos aparentemente inofensivos que utilizei como autênticos manifestos, autênticos actos de subversão [...]. Deste modo o meu discurso de sinais gráficos e ideográficos é um discurso [...] de actuação política e social [...]»¹²⁰

José de Guimarães

¹¹⁷ GUIMARÃES, José - *Arte Perturbadora! Manifesto aos pintores inconformistas*. Luanda, 1968.

¹¹⁸ ADORNO, Theodor W. - *Experiência e criação artística*. Lisboa: Edições 70, 2003, pp. 133-134.

¹¹⁹ GUIMARÃES, José - *Exposição de pintura: Em busca do mito*. Lisboa: Ed. Instituto Cultural de Macau, p. 30.

¹²⁰ Jornal da Exposição: José de Guimarães - Entrevista a José de Guimarães por Fátima Lambert Alves de Sá em Março de 1992. Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação de Serralves.

Introdução

Na fase africana de José de Guimarães incluiremos as obras criadas entre 1971 e 1973¹²¹, período durante o qual o artista esteve em Angola, que, como já foi referido, reflectem a absorção da linguagem simbólica do povo de Cabinda e a concomitante transmutação do anterior estilo Pop numa síntese desse modernismo com a estética africana. Nascerá então o seu alfabeto de signos, composto por 132 figuras, as quais se oferecem combinadas ao espectador esperando a decifração da mensagem escondida, que José de Guimarães utilizará na sua subsequente carreira, em todas as obras que produziu. Nesse sentido, quase se poderia afirmar que a fase africana ainda não terminou, nem terminará enquanto o artista continuar a plasmar tais signos em seus trabalhos. Todavia, entendemos que existem diferenças estéticas e simbólicas consideráveis nos denominados períodos mexicano e asiático para os considerar autónomos (mas não independentes) daquilo que consideramos a Fase Africana.

Aos supraditos trabalhos de escultura e pintura, por terem sido criados durante, e como protesto contra, o conflito colonial, chamaremos *obras de guerra*. Como já mencionado, as esculturas de madeira assentes numa base preta, com dimensões máximas de 142 cm x 53.5 cm x 29 cm (*Fetichismo com pregos*) e mínimas de 35 cm x 34 cm x 12 cm (*Alfabeto de símbolos - Pé de três dedos*), aprisionadas em formas estáticas e rígidas, onde os tons verde e vermelho e a cor negra simbolizam, respectivamente, o colonizador e o colonizado, representam, por vezes buscando o efeito tétrico, o sofrimento causado pela guerra e pelo colonialismo, mas também se volvem fetiches mágicos e idealizam ainda a miscigenação dos povos e das culturas. Por sua vez, as pinturas, cujas dimensões não ultrapassam 200 cm x 149 cm (*Máscara Fetichismo*) ou se reduzem a menos de 37.5 cm x 28 cm (*Sem título*), prosseguem as mesmas temáticas, transpondo da realidade tridimensional para a bidimensional a figura de protesto e padecimento com a língua solta que se torna omnipresente nestas composições; estas telas estão saturadas de elementos pictóricos multicoloridos - entre os quais setas e números - cujos contornos são definidos por linhas negras, bandas Pop que as

¹²¹ À excepção da *Gioconda Negra*, criada em 1975.

atravessam na diagonal ou as dividem em três partes, num *horror ao vazio* que provê a tela de informação iconográfica e exacerba o dramatismo pretendido. Dir-se-ia pois que se por um lado estas *obras de guerra* manifestam uma inequívoca intervenção política, por outro já anunciam o futuro programa e percurso do artista: a apologia do encontro dos povos e das culturas.

Pela sua aura mágica de fetiche escapado das telas, criaturas investidas de um sortilégio pícaro que nos transmite um sentimento ambíguo de veneração - os ilustres personagens da História de Portugal e os grandes pintores - e gozo infantil - os rostos e os corpos burlescos - as esculturas bidimensionais feitas em pasta de papel que José de Guimarães cria entre 1982 e 1989, donas de corpos elásticos e graciosos, onde *D. Sebastião* atinge a dimensão máxima de 300 cm x 150 cm e *Automóvel* a mínima de 35 cm x 40 cm, também serão englobadas no capítulo da fase africana nesta tese. E como entendemos que este ciclo destas esculturas representa uma ousada inovação formal, a qual, pela combinação de pintura e escultura, constitui ela própria um exemplo de mestiçagem, assim como pela transgressão de regras e limites, contém o gérmen do desenvolvimento de obras futuras como as caixas-relicário, os grandes caixotes decorados e a escultura pública, constituindo um dos períodos mais importantes da afirmação internacional de José de Guimarães, ou o início¹²² desse grande salto, dar-lhes-emos grande destaque. Fá-lo-emos ainda pelo assumir do nosso gosto pessoal e por sentirmos - da conversa com galeristas e críticos - que passados mais de vinte anos continuam a merecer a preferência de grande parte do público.

Por se inspirarem nos Totens, Fetiches e demais esculturas mágicas africanas, analisaremos ainda certas pinturas criadas entre 1989 e 1992, estas dando um grande salto na escala anterior para atingirem dimensões que chegam aos 300 cm x 200 cm (*O Grande Fetiche Vermelho*), onde a antropomorfia e a zoomorfia podem coabitar em remate fálico, o dripping característico da posterior Fase Mexicana já começa a escorrer, e materiais arenosos são adicionados às tintas para formar texturas e modelar a

¹²² Esta afirmação tem em conta aquilo que afirmamos anteriormente a propósito das exposições de José de Guimarães na Bélgica, inspiradas na vida e obra de Rubens. Sendo indiscutível tal sucesso, tratou-se de um fenómeno circunscrito a esse país.

superfície das telas, nas quais sobressai a força bruta e sentido mágico da arte primitiva que nos remete, para além da estética africana, para a própria figuração paleolítica.

Por fim, consideraremos como pertencentes a supradita fase as caixas-relicários iniciadas em 1992, cuja dimensão da obra *Troféus* - 89 cm x 64 cm x 12 cm - se poderá considerar uma amostra da média geral, que com a sua amálgama de fragmentos de materiais diversos e títulos por vezes evocativos da História de Portugal dialogam, de novo de forma ambígua - cerzindo a gravidade e a zombetearia -, com o culto católico das relíquias dos santos, as práticas de feitiçaria africana, e acontecimentos importantes da nossa História. Existindo, como já referido, alguns pontos de contacto entre os relicários de Guimarães e as acumulações de objectos de Arman, porém, enquanto o artista francês se centra no presente e na sociedade tecnológica, elevando produtos rejeitados à categoria de arte, o português pretende dotar as suas caixas de poderes mágicos semelhantes ao dos fetiches africanos e aos relicários católicos, e remete-nos para o passado com títulos alusivos a momentos importantes da História de Portugal. Assim, com estas obras, José de Guimarães, estando aparentemente próximo do Novo Realismo na forma, dele totalmente diverge no conteúdo prosseguindo a fusão da cultura europeia com a africana.

Deste modo, pela diversidade de obras e pelo espaço temporal abarcado, e, sobretudo, por se tratar da matriz das duas seguintes fases tratadas nesta tese, caberá à Fase Africana um desenvolvimento superior ao das outras.

1 – A arte de sinais dos Ngoio

José de Guimarães toma contacto com África em 1967 prestando uma comissão de serviço militar em Angola. Em Luanda participa em várias exposições, sendo contemplado com dois primeiros prémios: o de Gravura do Salão de Arte Moderna da Cidade de Luanda e o de Gravura da Universidade de Luanda. A descoberta da arte negra desperta-lhe grande curiosidade, impelindo-o a estudar a etnografia africana. Para tal, socorre-se da bibliografia disponível, contacta antropólogos especialistas nas

culturas locais e estabelece relações com as tribos do interior. Em Cabinda¹²³, conhece os Ngoio, povo de etnia Banta¹²⁴. Assiste então às práticas e aos costumes autóctones, entre os quais cerimónias de iniciação na idade adulta, julgamentos segundo as leis tradicionais, casamentos e funerais, tomando consciência das abissais diferenças entre os modos de vida africano e europeu.

Para um Ngoio (assim como a maioria dos africanos), a realidade física e a dimensão espiritual - a vida e a crença, a matéria e o espírito, o presente, o passado e o futuro - cruzam-se, complementam-se, quase não se distinguem. A existência de um ser supremo criador não é deduzida mediante reflexões filosóficas ou demonstrações lógicas. De semelhantes argumentos comuns ao pensamento ocidental não necessitam os Ngoio pois a simples contemplação do céu e das estrelas, do poder do Sol, dos ventos e da chuva, das montanhas, dos mares, dos rios, da existência de seres humanos, de animais, plantas e de todas as maravilhas da natureza bastam para intuir a existência de um ente criador. E, a função de todas estas coisas e todos estes seres é, nas suas acções e inter-relações, participar de uma comunhão superior com esse criador. Assim, ao homem, compete viver em harmonia com a natureza, não procurando dominá-la ou transformá-la em seu benefício imitando o homem ocidental, mas seguir-lhe os ritmos para a ela se assemelhar. Por isso, mesmo necessitando de lhe retirar os frutos indispensáveis à sobrevivência, deve fazê-lo com uma atitude respeitosa - chegando por

¹²³ Actualmente Cabinda forma um enclave situado na costa ocidental de África com uma superfície de 7500km², separado de Angola pelo rio Zaire e por uma faixa de território pertencente à República Democrática do Zaire. O território apresenta um contraste entre a zona costeira plana e a zona do interior atravessada pela *Cordilheira do Maiombe* ou *Cordilheira Congolesa*, sendo atravessado pelos rios Lucola, Lulongo, Chiloango, Fubo, Massabi, Luali, Luango, Loema e Lukula. O clima de Cabinda divide-se em duas estações: a grande estação seca ou *cacimbo*, entre Maio e Outubro, seguindo-se depois a grande estação do calor e da chuva nos meses seguintes (com um breve período seco entre Janeiro e Fevereiro). A origem do termo Cabinda surge, durante a viagem do navegador Rui de Sousa para o Congo, da aglutinação dos termos *Mafuka* (o responsável local pelo comércio com os estrangeiros) e *Binda* (o seu nome próprio) - cf. MADUREIRA, António Dias - *Cabinda: de Chinfuma a Simulanbuco*. Tese de Mestrado em História Ibero-Americana, Universidade Portucalense, 1997, pp. 11-18.

¹²⁴ De acordo com as tradições locais, a terra de Cabinda foi invadida por nativos vindos do interior, de etnia Bantú, que se digladiaram com os autóctones, tendo resultado dessa sucessão de lutas a formação de novos grupos étnicos, entres os quais os Ngoio. O padre Joaquim Martins refere-se ao seguintes povos: Bakongo, Baioio, Balinge, Bavili, Basundi, Baluangu - cf. MARTINS, Joaquim - *Simbologia Cabinda: símbolos e provérbios*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1968, p. 13; FRANQUE, Domingos José - *Nós, os Cabinda: história, leis, usos e costumes dos povos N'goio*. Lisboa: Argo, 1940, pp. 17, 33-35.

vezes a efectuar rituais destinados a apaziguar o espírito do animal que caçou- por saber serem todos os seres vivos dotados de uma *alma* ou força vital.

Assim, como a *terra-mãe* é considerada «como uma divindade cósmica, materna e fecundante [...]»¹²⁵, e o reino animal, vegetal e mineral possuem uma existência espiritual, nele se albergando forças sobrenaturais. Deste modo, alguns animais, pelo espírito que albergam, podem ser erigidos em forças protectoras - Totens -, estando a tribo ou a família que dele dependem impedida de comer a sua carne; determinados bosques são considerados sagrados, neles se reunindo os homens para invocarem as graças dos espíritos e realizarem ritos de passagem por eles exigidos, como a circuncisão; e, a quando do parto, com o intuito da criança nascer saudável e ser *tocada* pelos espíritos, as mulheres podem escolher dar à luz deitadas à sombra de uma árvore onde se reconhece esconder-se uma força sobrenatural¹²⁶.

Porém, apesar da importância concedida aos espíritos dos familiares nem todos os mortos conseguem atingir o estágio superior na hierarquia dos espíritos - o *Mane* - por, além de culpas próprias, terem sido esquecidos pelos seus parentes. Nesse caso, o espírito olvidado como que deixa de existir, pela quebra dos laços com a família que o renegou, perdendo praticamente a influência sobre os vivos. Atingir a posição de *Mane* implica superar uma sucessão de provas por parte do espírito, das quais também são responsáveis os seus familiares. Ou seja, estes devem cuidar durante muitos anos da sua campa, cobrindo-a de objectos que lhe pertenceram, ofertando vinho de palma e comida, regando o solo, como ritual de purificação do corpo em decomposição lançado à terra. Então, tendo permanecido na memória dos vivos, sido honrado com ofertas e - condição determinante - tido uma boa conduta na anterior existência, cumprindo portanto as leis e as tradições, o espírito sobrevive à diminuição do *ser* imposta pela morte e consegue finalmente ascender à classe dos antepassados, onde estes o recebem e tornam *Mane*¹²⁷. Trata-se assim de um crença monoteísta que se desdobra em politeísmo, pois se acreditam num Ente criador do universo, na prática veneram um panteão de espíritos- criados por Deus e que com *Ele* comunicam -, tal como os

¹²⁵ VAZ, José Martins - *No mundo dos Cabindas*, vol. I. Lisboa: Editorial L.I.A.M, 1970 pp. 15.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 13 e 14.

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 36, 37, 38.

católicos procedem relativamente aos santos, como se deuses menores se tratassem, dos quais, acreditam, toda a sua existência depende.

Sobre a noção de moral dos Nگوio, na qual tudo gravita em torno do interesse supremo da comunidade, José Martins Vaz diz-nos o seguinte: «os *crimes*, as faltas, são os que deterioreem a coesão do grupo: roubo, feitiçaria, insultos, faltas sexuais contra o direito de terceiros e não, propriamente, pelo aspecto de honestidade ou falta dela. Por outras palavras: só a partir desta base - o bem do grupo, as tradições dos antepassados, a lei natural, a consciência - é que fundamentam e deduzem a apreciação do bem e do mal.

A noção de pecado, segundo o modo de pensar cristão e ocidental, não existe entre os cabindas. Há, sim, a falta, o *crime* contra a comunidade. Também a *graça*, o *mérito* não atingem os cumes da transcendência como determina o cristianismo, mas limita-se à colaboração amiga, desinteressada e elevada para dignificar o clã»¹²⁸. E, «nessa ideia de clã, como colectividade real, estão incluídos os vivos, os mortos, os que ainda hão-de nascer, crescer e viver.»¹²⁹; por outro lado, «a maioria [...] dos contratempos da vida são atribuídos aos *espíritos maléficos* que - por si próprios ou por influência sobre pessoas nossas inimigas - tentam contrariar o nosso viver sossegado; a alguns feiticeiros - aqueles que os Cabinda chamam *ndochie*, *comedores de almas* - que, levados por inveja ou instados por consulentes desavindos connosco, tudo fazem para nos dissociar das fontes do ser»¹³⁰; como tal, nunca ninguém morre de causas naturais, «há sempre uma *razão* que a motivou»¹³¹.

Sinal da cólera dos espíritos tutelares - quer por não terem recebido as honras devidas, quer por feitiço maléfico de um inimigo - são a infertilidade, a doença, a morte, as caçadas sem sucesso, as intempéries e a seca. Urge então o visado pela desgraça (podendo ser a tribo inteira a sofrer o castigo) consultar o feiticeiro ou adivinho para que este, por ser o único com o poder de comunicar e entender as mensagens dos espíritos, identifique a causa e prescreva a solução, a qual pode consistir num sacrifício ou culto ao espírito zangado, albergado numa estatueta.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 18.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 19.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 20.

¹³¹ *Ibidem*.

Sobre estas práticas mágicas, explicando como se obtinha favores dos espíritos, D. Domingos José Franque¹³² afirma: «quando se quer obter uma coisa de um feitiço de madeira, faz-se uma promessa. Vai o interessado, ou o seu representado, ao lugar onde está o feitiço e o sacerdote respectivo, conta a história que ali o levou, diz o que pretende e crava no ídolo a ponta de um prego. [...]. Há ídolos que servem para tudo e outros só para determinadas especialidades. Outros há que se vão consultar para se saber determinada coisa e dos quais se obtém a resposta pela boca do respectivo sacerdote.»

Por outro lado, numa extensão da crença mágica, o sono ou a representação de uma imagem equivale a tornar presente e real o ser ou coisa figurada, não existindo distinção entre o significante e o significado. Assim, qualquer acto executado sobre uma imagem, independentemente da distância a que o ser representado se encontra, atingi-lo-á como se sobre o próprio se estivesse agindo; «concretizando: se um caçador sonhar com uma pacaça, ou tiver na sua frente o seu desenho, a sua imagem, ritualmente lhe cravará uma seta, ou lhe apontará o canhangulo. Os efeitos da destruição operados na imagem atingem o próprio animal»¹³³. Este princípio de infligir dano via imagem é também válido para os seres humanos.

Toda esta complexidade de uma cultura mágico-religiosa que estabelece uma natural comunicação entre os homens e os espíritos, os encerra dentro de estatuetas e se rege por um sentido da passagem do tempo pouco compatível com os relógios e os calendários ocidentais desaba sobre José de Guimarães, engenheiro, militar e espírito racionalista. Grande choque. O próprio, anos mais tarde, referir-se-á a esse embate de culturas e às dificuldades sentidas para o superar da seguinte forma: «quando lá cheguei, fui colocado perante um mundo que me era totalmente desconhecido. Eu tinha formação e culturas europeias, e África apresentou-se-me como um continente misterioso. De um povo com uma cultura própria e hábitos de vida que não são os nossos. Uma cultura mágico-religiosa. As próprias manifestações artísticas do povo africano são diferentes das nossas. Tentei penetrar nesse mistério mas foi-me muito difícil fazê-lo porque os

¹³² FRANQUE, D. Domingos José - *Nós os cabindas: história, leis, usos e costumes dos povos de N'goio*. Lisboa: Argo, 1940 pp. 193, 194.

¹³³ *Ibidem*, p. 23.

meus códigos, as minhas coordenadas não jogavam com o mundo à minha volta. Tentei, então debruçar-me sobre a etnografia, compreender a Arte Negra [...]»¹³⁴.

Assim, na tentativa de compreender a misteriosa cultura das tribos angolanas, apercebe-se de que a arte negra, transcendendo a função espiritual - que por sua vez se sobrepunha à função estética -, possui uma utilidade prática recorrendo a uma simbologia que permite aos elementos de uma tribo comunicarem entre si reforçando a coesão do grupo.

Ao contrário da narração de temáticas históricas ou da reflexão sobre o progresso da sociedade, a arte africana difunde mensagens, revela segredos ocultos, através de códigos inacessíveis aos leigos. Da compreensão do poder comunicativo da arte negra, após dois anos «[...] a ver como poderia entrar naquilo [...]»¹³⁵ vai José de Guimarães criar um alfabeto de signos e transformar as suas criações numa arte de sinais; nas palavras do artista trata-se de uma «transformação que é mais de conteúdo do que de forma...»¹³⁶, embora não a exclua. Nasce assim uma linguagem ideográfica transcultural destinada a transmitir mensagens, aberta a uma absorção contínua de novos signos. Como já referido, tratou-se de inventar um sistema de comunicação no qual se cruzassem duas culturas, cujo resultado seria uma nova língua, codificada, mas passível de ser entendida por todos os povos.

José de Guimarães¹³⁷ considera que os portugueses, conquanto hajam estado em três continentes e interagido com inúmeros povos, pouco relações estabeleceram com as culturas autóctones, fosse através da assimilação dos seus valores, fosse mediante a transmissão das expressões artísticas portuguesas. Ao contrário de outros povos, como os ingleses e os franceses, demonstraram reduzido interesse pela arte dos nativos que colonizaram, assim se explicando a pobreza das colecções de arte indígena existentes em Portugal, em contraste com o vastíssimo espólio detido pela Inglaterra e pela França. Então, ao desinteresse evidenciado durante séculos pelo império colonial português, vai José de Guimarães contrapor o desejo de compreender os sistemas culturais africanos,

¹³⁴ *Arte Perturbadora* - entrevista a José de Guimarães por António Duarte. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p. 50.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 51.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 45.

¹³⁷ Entrevista no atelier do artista.

nomeadamente os das etnias com quem conviveu durante a estadia em Angola - os Ngoio.

O artista mostra-nos agora uma tampa de uma terrina em madeira da tribo Ngoio que possuía um símbolo usado como meio de comunicação alternativo à linguagem oral. Para os Ngoio, certos assuntos, geralmente de grande importância ou constrangedores para os interlocutores, eram tratados através de um sistema de comunicação simbólico - antropomórfico, zoomórfico, vegetalista e geometrizarante -, transmissor de mensagens de grande clareza e objectividade, que dispensavam as palavras. Estas mensagens baseavam-se em provérbios que se considerava conterem lições de grande sabedoria. Talvez dessa forma pretendessem evitar conflitos ou discussões inúteis, que tantas vezes degeneram em violência ou rupturas irreparáveis, ou, provavelmente, numa percepção certa dos seus limites, entendessem que a linguagem oral não era adequada para abordar situações delicadas. Transmitido ao longo dos séculos e de pais para filhos, esse saber constituía uma forma subtil mas eficaz de regular as relações sociais e familiares, quer recordando aos membros da tribo que o seu comportamento causava desagrado e deveria ser corrigido, quer os relembrando das obrigações e dos deveres que haviam negligenciado ou se recusado a cumprir. E representando o provérbio um aforismo vindo dos antepassados, era uma espécie de lei moral profundamente respeitada por todos. Por isso, o padre Joaquim Martins chega a considerar que «uma boa colecção destes objectos quase nos permitiria coordenar um código cívico, jurídico, familiar e moral desta gente»¹³⁸.

Além das tampas de panela, os Ngoio também gravavam os seus símbolos em esteiras, cabaças de vinho de palma, bandeiras de chefes, potes para água, túmulos e pentes, competindo aos mais velhos ajudar os mais novos, ou os não-iniciados na decifração desta linguagem, a interpretar correctamente a mensagem que se pretendia transmitir. E quando num destes suportes de símbolos apareciam um conjunto de elementos iconográficos variado, continham uma sucessão de provérbios diferentes mas com uma ligação entre si, enfatizando essa sequência um determinado princípio ético.

¹³⁸ MARTINS, Joaquim - *O simbolismo entre os pretos de Cabinda*. Luanda: Graf. Portugal, 1962, p. 4.

Inserindo-os no contexto africano, Mesquitela Lima diz dos símbolos Ngoio o seguinte : «um dos exemplos mais flagrantes e típicos dessa característica da arte negra, são as tampas de panela de Cabinda que inserem mensagens entre grupos familiares e particularmente entre indivíduos. Constituem assim uma espécie de escrita que fixa o pensamento através de símbolos bem significativos para a sociedade em questão. Poderíamos ainda ir mais longe e afirmar que a linguagem das tampas de panela de Cabinda, constitui um sistema semiótico bem integrado no todo social e cultural das respectivas etnias»¹³⁹.

Por sua vez o Padre Joaquim Martins, no livro *Sabedoria Cabinda - símbolos e provérbios*, considera que «[...] entre estes povos do Distrito de Cabinda, especialmente entre os Bakongo e os Bauoio, encontra-se um modo, processo de exprimir - diríamos de “escrever” - as suas leis, conceitos, etc., etc., processo tão belo e tão rico de simbolismos que julgamos absolutamente original e único. [...] Nós chegamos a julgá-la como que uma escrita “ideo-gráfica”, à semelhança, por exemplo, da dos Aztecas. E, se na verdade alguma coisa tem de “escritura ideo-gráfica”, à medida que se estuda e se compara com as escrituras desse género, concluímos que é mais e melhor do que tudo isso.

Não há letras nem sinais que as indique e forme, não há sinais verdadeiramente estereotipados para se formarem palavras e, com estas, frases, leis e conceitos.

O que há é uma manifestação do pensamento, da ideia, da lei, do conceito através de factos, de atitudes, de coisas reais, visíveis, colhidas nas reacções humanas, na vida vegetativa das plantas, no comportamento e vida dos animais, etc., etc., por meio de símbolos. [...].

Vão procurar a imagem, a comparação naquilo que é material para logo fazerem a transposição para o domínio espiritual e moral - a moral deles - tirando dessas imagens, desses factos, conceitos maravilhosos e a concretização das suas leis morais, familiares, sociais, etc.

¹³⁹ LIMA, Mesquitela - *Reflexões sobre a arte negra*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1971, p. 16.

É na verdade uma escritura sem alfabeto, mas escritura por símbolos, por figuras tiradas do real, visível e palpável, e através dos quais dão leis, dizem o que querem, indicam o que se deve ou não fazer»¹⁴⁰.

Se esta comunicação simbólica era por vezes utilizada entre os casais para tentarem alterar alguma situação desagradável ou na educação que os pais transmitiam aos filhos, a sua presença nunca era dispensada nas cerimónias de casamento, competindo a cada família dos esposais enviar à outra panelas de comida com os supracitados tampos decorados, informando-se assim mutuamente de um conjunto de exigências que esperavam serem cumpridas para com o seu filho, ou filha. Contudo, se o contrato feito entre as famílias não estivesse a ser respeitado por algum dos cônjuges, estes podiam voltar a utilizar a comunicação simbólica para tentar solucionar o problema e, concomitantemente, expressar os sentimentos de desagrado à outra parte. Sendo geralmente as mulheres as principais queixosas dos desvarios do marido, tinham ao seu dispor um variado conjunto de símbolos oferecidos pelas próprias mães para tentarem melhorar a sua situação.

Eis alguns exemplos: quando a mulher cobria a panela com uma tampa que tivesse um pato ou uma galinha com a cabeça voltada para trás o provérbio simbolizado era: «não posso voltar para onde vim? Porquê? Alguém me come?»¹⁴¹, pretendendo dizer ao marido que estava insatisfeita com o tratamento recebido e que, caso ele não a respeitasse, poderia deixá-lo e voltar para a casa dos pais; se no tampo figurasse uma tartaruga, tal significava «a tartaruga leva sempre o seu tecto», ou seja que a mulher se sentia sozinha durante as saídas do marido, pretendendo acompanhá-lo em suas viagens, também para evitar que ele se envolvesse com outras mulheres, permanecendo ambos juntos à semelhança da tartaruga e da sua carapaça; no caso do símbolo do tampo da terrina fosse um túmulo atravessado por uma saliência horizontal o provérbio dizia: «morto que acaba de morrer e com um só pau: não há gente para o transportar», o que equivalia ao seguinte aviso: «quem não tem família e não é bom para os outros acaba

¹⁴⁰ MARTINS, Joaquim - *Sabedoria Cabinda – símbolos e provérbios*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1968, p. 14.

¹⁴¹ *Ibidem*, pag. 92.

por não ter quem o leve ao cemitério»¹⁴² sendo a forma das mulheres Ngoyo alertar os seus maridos das consequências a que estes estariam sujeitos após a morte se persistem na má conduta de vida dos últimos tempos. Simultaneamente terreno e escatológico, este símbolo do túmulo, quando colocado em cima da terrina em substituição da anterior tampa, avisava os maridos negligentes dos seus deveres familiares de que após a sua morte seriam pois sepultados sem a dignidade esperada e de que ninguém lamentaria o seu falecimento. Constituindo tal procedimento um opróbrio para o morto pelo facto desonroso de ficar conhecido, para sempre, como um homem que não era amado por ninguém e que foi desprezado por toda a tribo - o equivalia a nunca se tornar *Mane* -, o aviso do túmulo sobre a tampa de terrina surtia efeito correctivo imediato na conduta do prevaricador.

No caso da insatisfação ser do marido, este, quando entendia que a esposa não trabalhava o suficiente por se perder na conversa com as comadres, desleixando-se no cumprimento das tarefas outorgadas pelo contrato nupcial, humilhando-o perante os seus pares, colocava-lhe um tampo com a figura de um rouxinol. O provérbio simbolizado era: «o rouxinol não é bonito de penas: o trabalho dele é só cantar»¹⁴³, ficando assim a mulher a saber que o marido, pela comparação com um pássaro palrador, exigia dela mais empenho nas tarefas domésticas. E raparigas consideradas levianas e irresponsáveis, por andarem sempre de um lado para o outro, com as trouxas à cabeça, sem conseguirem casar-se recebiam a representação do pássaro Fondo (ave irrequieta e que possui uma grande crista), cujo provérbio diz «fondo: passeia sempre de carga à cabeça»¹⁴⁴.

Na morte, como foi referido, algumas das características do falecido eram representadas na sua tumba: se o homem era casado gravava-se uma estrela e uma lua, companheiras inseparáveis no firmamento; se havia sido bondoso e ajudado os vizinhos, recebia uma árvore carregada de frutos rodeada de animais que deles se nutriam; se pertencia à plebe ou era um homem comum, colocavam o Sol, que se apresenta todos os dias e para todos os homens; e a presença de uma esteira, na qual o homem se deita, aludia a que cada

¹⁴² *Ibidem*, p. 427.

¹⁴³ MARTINS, Joaquim - *O simbolismo entre os pretos de Cabinda*. Luanda: Graf. Portugal, 1962, p. 24.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 329.

qual dormia na cama que fizera, significando assim que o morto fora responsável por algum infortúnio acontecido em vida.

E qual a matriz deste simbolismo? Interroga-se por fim o padre Joaquim Martins. Será uma invenção original dos povos de Cabinda ou apenas uma herança recebida de outras culturas africanas? Apesar de deixar a pergunta pendente, Joaquim Martins conclui:

«por tudo isto mesmo, estudando bem o Simbolismo Cabinda, tão apropriado às suas leis e costumes, sendo tudo o que entra nos símbolos nascido, criado e vivido no seu próprio habitat [...] começamos, até prova evidente do contrário, a ter a convicção de que se trata de um simbolismo e “escrita” concebida por eles...»

As aves são as que cruzam o céu dos Cabinda ou esvoaçam junto ao seu mar ou pescam nas suas lagoas; as conchas, as das suas praias; os antílopes, como o Sumbi, os que correm nas suas planícies [...]; as árvores, as da pujante floresta de Cabinda; a moral, os costumes descritos são os seus, os da vida familiar, clânica ...»¹⁴⁵.

Inspirado na comunicação dos Ngoio, também José de Guimarães criará um alfabeto, combinando partes anatómicas soltas com símbolos da culturas africana (e mais tarde ameríndia e asiática), para transmitir as suas mensagens codificadas, a sua *moral*. Serão, porém, os espectadores ocidentais capazes de as entender, decifrando a chave desse código sincrético?

1.2 - O Fetiche e a Máscara Africana: Arte e Magia

Quando no século XV os navegantes portugueses descobriram a arte dos povos africanos, desconfiados dos objectos de madeira, esteatite e marfim venerados pelos nativos pagãos, denominaram-nos de “ídolos”, “manipânços” e “feitiços”- desta última designação derivando o termo fetiche¹⁴⁶. A mais antiga referência à arte africana é encontrada num documento de Carlos, o *Temerário*, de Borgonha, no qual se refere a

¹⁴⁵ *Ibidem*, pag. 22 e 23.

¹⁴⁶ Museu Nacional de Etnologia (org.) - *Escultura angolana: memorial de culturas*. Lisboa: Sociedade Lisboa, 1994, p. 11.

compra de estatuetas de madeira a um português¹⁴⁷. Todavia, os europeus preferiam objectos compostos de materiais mais valiosos - como o marfim - e destinados ao uso doméstico. Assim, para satisfazer uma clientela europeia, os nativos da Serra Leoa, Níger e Benim, começam a produzir colheres, saleiros e pimenteiros decorados com os motivos estéticos africanos mas servindo fins que os próprios artistas desconheciam. Entre a desconfiança e o fascínio, sobrevivendo aos autos-de-fé onde eram queimadas como *coisa* demoníaca, estas peças tornaram-se parte do espólio e das colecções das elites e governos europeus¹⁴⁸.

Da época dos Descobrimentos à actualidade, a escultura negra manteve as mesmas características plásticas: o ser humano é o principal motivo de representação, os traços faciais são esquemáticos e vigorosos, as proporções anatómicas são ignoradas (nomeadamente no tamanho desproporcionada da cabeça e dos pés), representa personagens em posição vertical, para serem vistos de frente¹⁴⁹ e que apresentam grande simetria (se divididas por um eixo imaginário), são raras as figurações de grupos, assim como a policromia, em regra constituem de obras com formas maciças e pesadas, estáticas (com os braços colados ao corpo e as pernas flectidas), e de forte carga expressionista.

Talhada a partir de um só tronco¹⁵⁰ a golpes de enxó e faca, polida com folhas ou pelas secas, sementes, preparados à base de óleo de palma, emplastros de cascas, por vezes enterradas no lodo e até sujeitas a defumação, a escultura negra em madeira ganha «um

¹⁴⁷ Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses (org.) - *África: nas vésperas do mundo moderno*. Lisboa: C.N.C.D.P, D.L., 1992, p. 57.

¹⁴⁸ Em Portugal, Luciano Cordeiro, o secretário-geral da Sociedade de Geografia de Lisboa, fundada em 1875, foi responsável pela preservação de um importante espólio de arte negra, tendo divulgado as melhores peças no pavilhão dos domínios portugueses do Ultramar, durante a Exposição Universal de Anvers- cf. *Ibidem*, p. 13

¹⁴⁹ O povo Tchokwe ou Quioco, que habita entre Angola e o Zaire, criou esculturas com grande dinamismo que não se limitam a uma única perspectiva - cf. Museu Nacional de Etnologia (org.) - *Escultura angolana: memorial de culturas*. Lisboa: Sociedade Lisboa, 1994, p. 11.

¹⁵⁰ José Redinha afirma que nas tribos quimbunda, lundo-quiocas, ganguelas, bundas, entre outras, troncos de árvores de aspecto antropomorfo, após o corte, eram levados pelos sobas envoltos em mantos para serem transplantados em locais sagrados; aí como se acreditava que o tronco era um ser vivo, durante o processo de talhe destinado a reforçar-lhe a aparência humana, a cada golpe desferido na árvore o soba ou feiticeiro deveriam responder com um grito de dor, demonstrando assim estarem em comunhão física e espiritual com o tronco sagrado. Este objecto incarna os génios das florestas e os espíritos de grandes caçadores - cf. REDINHA, José - *Subsídios Etnográficos: Esboço de classificação das máscaras angolanas: Um esquema evolutivo da escultura antropomorfa angolana*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola, 1964, p. 4.

aspecto sombrio e lustroso»¹⁵¹, onde as formas e as expressões - terroríficas, sensuais ou lúdicas -, sempre misteriosas, são reduzidas ao essencial, conceptuais por se pretender representar uma transcendência. Desta forma, como não se busca a realismo mas a figuração de uma ideia, a desproporção da cabeça resulta da importância vital deste órgão, assim como as enormes mãos e os enormes pés significam a destreza e a resistência nas caminhadas - qualidades imprescindíveis a um grande caçador.

Segundo Mesquitela Lima¹⁵², em África, a atitude de um observador negro ante uma obra de arte difere da postura contemplativa de um ocidental. Se este a observa detalhadamente procurando dela extrair o máximo de prazer e um possível significado, apreciando a organização dos volumes, das proporções, a cor, os materiais, aquele não se entrega a atitudes de contemplação ou a tentativas de decodificação pois logo a compreende, por deter os códigos que a explicam. Tais códigos são facilmente lidos por qualquer membro da tribo ou grupo étnico que lhe deu origem, uma vez tratarem-se de sinais e símbolos que orientam e regulam a vida da comunidade. Daqui decorre ainda que se na arte europeia apenas os espectadores instruídos são capazes de compreender a obra de arte, constituindo esta um objecto destinado à fruição de elites, na arte africana todos conseguem entendê-la - num grau superior o iniciado, num grau médio ou inferior o iniciando -, ninguém se quedando excluído do seu significado. Dessa forma, podendo a obra ser detida pelos membros mais importantes de uma tribo - chefes, feiticeiros, curandeiros - qualquer um sente a sua pertença pois esta expressa (ou guarda) algo muito importante para a comunidade.

Por sua vez, Ernesto Veiga de Oliveira, salientando a função mágica da arte africana e a sua importância para um grupo étnico, define-a deste modo: «a estatuária africana tradicional, na sua forma mais típica, não é, pois um puro deleite, uma criação gratuita do artista, a afirmação e revelação exclusivas do seu mundo interior pessoal: tal como a nossa estatuária medieval, ela está impregnada do seu próprio conteúdo e sentido religioso, que é por assim dizer a sua dimensão interna, e tem em vista uma função

¹⁵¹ OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - *Escultura Africana*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1968, (página não numerada).

¹⁵² LIMA, Mesquitela - *Reflexões sobre a arte negra*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1971, p. 8.

colectiva essencial: tornar tangível a presença todo-poderosa do sobrenatural, de que o mundo está penetrado, e com quem só assim se pode comunicar»¹⁵³.

Ao contrário da arte ocidental criada para o gozo estético, a arte africana possui uma finalidade prática, advindo as qualidades plásticas da função para a qual foi destinada. Assim, tal como Platão associava o belo ao bom, na cultura africana o sentido do belo (ou da estética) está associado à capacidade funcional da obra de arte. Ou seja, quanto mais elevada for a sua qualidade plástica mais eficácia garantirá ao acto mágico que irá desencadear. Pois os espíritos, cujos sentimentos continuam humanos, parecendo até sofrer de um exacerbamento de susceptibilidade após a morte, apreciam a beleza e exigem dos que deles imploram favores que os honrem com as melhores obras de arte - simultaneamente respeitadoras da tradição e inovadoras -, novas moradas destinadas a acolhê-los. Por esse motivo, apesar de não existir «uma *arte gratuita*»¹⁵⁴, não se destinar a obra à exposição pública ou privada, tal não significa a não existência de uma mente criativa que a concebe e produz, a qual, para além de reproduzir uma herança cultural e motivos icónicos pré-determinados lhe acrescenta algo novo, o seu toque pessoal, dotando-a assim da originalidade que qualquer objecto estético possui. Como tal, se a obra de arte africana se diferencia da europeia, o artista negro actua com a mesma liberdade criativa e idêntica busca de singularidade. O simbolismo e a criatividade estão por isso inter-relacionados, resultando a eficácia como o produto mágico desse binómio.

Objecto de arte destinado a um fim supra-estético, instrumental, a obra negra desempenha um papel basilar nos rituais mágicos e religiosos que compõe o sistema de crenças cosmogónicas e mitológicas africano, e, concomitantemente, na preservação da identidade cultural de um povo. Em regra, representam um antepassado, podendo este tratar-se de uma figura histórica heróica, localizável no tempo e da qual ainda existem descendentes ou um ente lendário e mitológico, situado num domínio atemporal, a que se atribuem grandes façanhas épicas. O conjunto desses antepassados forma o panteão de uma etnia. Deles, à semelhança dos santos milagreiros, se espera a panaceia para

¹⁵³ OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - *Escultura Africana*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1968, (página não numerada).

¹⁵⁴ LIMA, Mesquitela - *Reflexões sobre a arte negra*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1971, p. 9.

todos os males, a intervenção salvífica e protectora. Quiçá por esse motivo as religiões sincréticas do Brasil e das Caraíbas fundiram num só ente, erigido em ídolo, o santo católico e o espírito africano¹⁵⁵.

Entre os diversos exemplos de adopção de influências católicas pelos africanos, podemos destacar a figura *Nzambi*¹⁵⁶ inspirada numa escultura de Cristo na cruz do século XVIII trazida pelos missionários Capuchinhos de Santa Maria de Matamba. Venerada por povos da Lunda, Kwango, Lubalo, Luremo, esta obra sincrética foi assimilada pelos cultos tradicionais, tornando-se protectora dos caçadores e da fertilidade¹⁵⁷. No sentido inverso, ainda que este sincretismo se limite a uma transposição de um motivo formal, ignorando-lhe o simbolismo, e não se trate de escultura pois constituiria uma grave heresia para a época, numa *Anunciação* do século XVI de um mestre português não identificado, descobre-se a virgem e o anjo sobre uma esteira decorada com motivos geométricos congolezes¹⁵⁸.

A razão da arte africana corporizar espíritos de antepassados ou de animais, mas nunca o Criador Divino, o Princípio Absoluto ou a Força Vital que anima o universo, explica-se, segundo Veiga de Oliveira, pelo facto de em Africa- tal como sucede na maioria das religiões monoteístas- esse Ser Supremo «constituir um mistério que não se pode nem deve definir numa figura concreta»¹⁵⁹. Por sua vez, José Martins Vaz, na qualidade de etnógrafo e padre, considera que para os Ngoio, «Deus, embora mestre e criador de tudo, é distinto de tudo. [...]»; por esse motivo, «nunca foi representado pelos africanos por qualquer imagem ou figura. Como Espírito Transcendente fica incompreensível parar a mente humana.»¹⁶⁰.

¹⁵⁵ AMADO, Jorge - *Bahia de todos os santos*. Lisboa: Europa-América, 1995.

¹⁵⁶ Embora *Nzambi* signifique Deus tal entidade, não tem para os cultos africanos o mesmo significado que para a igreja católica. A simples constatação de que *Nzambi* protege tão só os caçadores e promove a fertilidade, tal como os outros espíritos, não lhe sendo reconhecido um poder benéfico universal e muito menos a paternidade do universo e do homem, é motivo suficiente para destrinçar *Nzambi* do Deus criador cristão. Como se verá na página seguinte, os africanos não concebem a representação física da Divindade Criadora.

¹⁵⁷ Museu Nacional de Etnologia (org.) - *Escultura angolana: memorial de culturas*. Lisboa: Sociedade Lisboa, 1994, p. 33.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 21.

¹⁵⁹ OLIVEIRA, Ernesto Veiga da - *Escultura Africana*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1968, (página não numerada):

¹⁶⁰ VAZ, José Martins - *No mundo dos Cabindas*, vol. I. Lisboa: Editorial L.I.A.M, 1970, p. 31.

Dessa forma, quando falece alguém que a comunidade venerava pelo seu exemplo de trabalho (por exemplo, um grande caçador), sabedoria ou capacidade protectora, para que o seu espírito continue a velar pela segurança da tribo, realizam-se durante o funeral determinados rituais a que os demais membros da comunidade não têm direito e de imediato se começa a construir uma residência para o albergar: o fetiche. Assim, essa representação esculpida do antepassado - na qual se procura plasmar as características vitais que ao animaram enquanto vivo, assim como a energia detida pelo seu espírito - assegura a sua permanência entre a tribo, tal como quando vivia, garantindo esse objecto mágico que esta continuará a beneficiar dos seus poderes, benéfico ou maléficos (em caso de guerra).

José de Guimarães para além de ter criado várias obras intituladas Fetiche - *Fetiche negro*, *Fetiche vermelho* - e de ter composto esculturas mimetizando tais objectos, assevera que dentro de qualquer dos seus trabalhos existe uma força mágica. Certamente não um *Mane*, mas com certeza algo de poderoso que actua sobre o espectador. Decerto o possuidor de um Fetiche do artista não necessita de o cultuar, sequer lhe passa pela cabeça invocar a sua protecção ou confiar-lhe um trabalho maléfico, assim como também não deverá temer a sua ira, todavia o poder de uma estética mágica existe e, de uma insondável forma, acabará por tocá-lo.

Mas, não disporá de semelhante poder qualquer obra de arte?

Em Angola, estes fetiches, consoante as etnias, são designados como *hamba* e *kaponya* (Quiocos), *tchiteka* (Ovimbundos), *nkichi* (Bakongos, Balubas). Tal significa que, embora contenham o espírito dum antepassado concreto, não o identificam pelo seu anterior nome, antes por uma designação que o coloca no panteão dos antepassados históricos ou míticos, fundadores da etnia, das tradições e dos costumes. Como tal, ademais de narrar a história da vida de um determinado antepassado, a escultura contém ainda informação que o associa ao sistema mitológico que lhe dá origem. Este nexó semiótico, pela ligação entre a matriz cosmogónica e o antepassado que se venera, pode assim conter a chave para a compreensão do pensamento mágico-religioso de uma etnia e da concernede mitologia que idealizou; por esta razão, Mesquitela Lima denomina a escultura africana de *mitogramas*.

Dando exemplos práticos da função da arte africana, esta é utilizada para transmitir leis, códigos morais, a história de uma tribo, legitimar a investidura do poder, de rituais de iniciação ou de julgamentos, sacralizar funerais, preparar ou evitar a guerra, buscar a protecção dos espíritos. Assim, na ausência de uma linguagem escrita, é um elemento de transmissão cultural, de pedagogia para os mais novos, e de ligação às forças sobrenaturais que estabelece uma conexão entre o passado e o presente, o homem, a natureza e os espíritos. Nesta última função, os objectos artísticos, após serem criados por artesãos especializados figurando formas humanas ou animais, são investidos de poderes mágicos por feiticeiros mediante rituais- onde lhes inserem determinados materiais ou objectos dentro de cavidades situadas no tronco, ou os cravejam de metais ou pregos- que os transformam num receptáculo da força sobrenatural.

Nos fetiches Bacongo, entre os fragmentos inseridos no interior da escultura destacam-se, por influência dos colonizadores portugueses, os pedaços de espelhos; acredita-se que é através do espelho que a magia se produz, ao neutralizar determinado agente maléfico pela reflexão da sua imagem. De um modo semelhante às mencionadas práticas dos cabindas, os corpos cravejados de pregos ou lâminas de certas estatuetas- possível inspiração dos crucifixos cristãos - significa que foram dotadas de terríficos poderes pelo feiticeiro, sendo capazes de desencadear acções maléficas.

Sem surpresa, também nas obras de José de Guimarães iremos encontrar pedaços de espelho - nas esculturas de papel - e pregos cravados - nas esculturas de madeira.

*

As origens da máscara africana remontam ao Paleolítico, estando associada às práticas mágico-religiosas destinadas a garantir o sucesso das caçadas e a fertilidade dos homens e da natureza. Nos primórdios, talvez impressionado pelo focinho dos animais, o homem primitivo começa por pintar o rosto e adornar a cabeça com chifres, penas e crinas, materializando depois esse ritual mágico num objecto perene: a máscara. Ou

seja, a passagem da «*máscara natural*» para a «*máscara artificial*»¹⁶¹. A evolução da máscara zoomorfa para a máscara antropomorfa evocativa de espíritos de antepassados ou de entes sobrenaturais corresponde a um correlativo progresso do pensamento primitivo, capaz de conceber um sistema mágico-religioso complexo, e ao crescimento das organizações sociais. Assim, «o homem usou a máscara para se reforçar, deixar de ser ele e, passar a ser outro, o ser espiritual que imaginou significar, [...], atingir ou dominar»¹⁶².

Se o fetiche alberga, a função da máscara é a de atrair o espírito do antepassado, podendo também evocar espíritos que vivem nas florestas, uma divindade ou um ser mitológico. Deste modo, usando símbolos deste mundo - o rosto humano, o focinho de animais ou uma carranca híbrida de ambos -, remete-nos para o outro; servindo-se de elementos da natureza, representa a transcendência. A informação visual fornecida pela máscara funciona assim como um código que mais não visa remeter o observador para um outro sentido. A máscara possui pois uma natureza dúplice onde coexistem duas dimensões, sendo que a primeira - a física- fornece a chave para se descobrir a segunda - a metafísica -, enquanto aquela só existe devido a esta. Se na arte sacra cristã uma pomba representa mais que uma mera ave, na arte africana o motivo de uma máscara figura algo para lá do que o olhar não-iniciado consegue apreender.

A madeira é principal elemento utilizado na sua composição, ao qual se adiciona peles, pelos de animais, marfim, conchas, pedras, metais, panos, ráfia, cordas e pigmentos cromáticos extraídos de plantas. De entre as máscaras de madeira angolanas, José Redinha salienta as Iaca, etnia da zona do Cuango, - pintadas com cores variadas, umas vezes denotando nas bochechas inchadas e nos narizes recurvos aculturação das caraças carnavalescas europeias, outras revelando-se sombrias e terroríficas, expressando uma concepção tormentosa da morte -, e, como que em oposição a tais características lúgubres, as Lunda - Quiocos e Ganguelas, etnias da zona da Lunda, - exibindo uma expressão hermética derivada dos olhos semi-cerrados, carregada de mistério animista

¹⁶¹ REDINHA, José - *Máscaras e mascarados angolanos: usos, formas e ritos*. Luanda: CITA, 1973, p. 23.

¹⁶² *Ibidem*.

mas desprovida de emoções negativas, contemplativa e voltada para o interior, onde a máscara feminina coexiste com a masculina.

Porém, em Angola são também feitas máscaras de fibras encordoadas e de entrecascas de árvore e resina. As primeiras constituem máscaras flexíveis formadas por cordas torcidas ou entrançadas que «[...] moldam o relevo dos gorros, “capacetes” e viseiras, que formam a cabeça da máscara, e em certos casos, o rebordo dos olhos, nariz e boca [...]»¹⁶³, cujo principal traço são os grandes olhos redondos e vazados, geralmente pintados de branco, e as expressões «impressivas e misteriosas»¹⁶⁴ - um exemplo típico desta máscara é o modelo *vingandzi* da região do Menogue no centro-sul de Angola. As segundas são compostas a partir de uma estrutura de varas flexíveis revestida por um pano semelhante à sarapilheira, sobre a qual se aplica resina que será modelada por ferros quentes, finalizando-se a operação mediante a pintura com pigmentos de argila ou cobrindo-a com um pano vermelho- esta técnica é dominada pela etnia Quioco; menos realistas do que as máscaras de madeira, estas evidenciam maior esquematismo e fantasia decorativa, acastelando «[...] andares, abas e volutas, em arranjos exóticos de grandes coroas, mitras ou altas mangas em boca de ânfora, de onde tufam coloridos penachos»¹⁶⁵; geralmente são bifaces, apresentando uma outra máscara voltada para as costas do dançarino e, mais raramente, esféricas, exibindo policromia exuberante.

Cronologicamente, num aumento progressivo da rigidez material e do dealbar da antropomorfia, as máscaras de cordoalha são as mais antigas, seguindo-se as de varas e resina, e por fim as de madeira. A esta evolução estética está associada uma evolução de mentalidade propiciadora da elevação do estatuto da mulher nas cerimónias sagradas, ou advento do matriarcado, que explica apenas existirem figurações femininas nas máscaras de madeira. Por outro lado, o desenvolvimento das máscaras de madeira irá dar origem a *escolas de escultura* que também irão criar o fetiche. Pode-se então estabelecer outra sequência cronológica, ou linha evolutiva, da arte negra: pinturas faciais, máscaras, fetiches.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 9.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

Como complemento ou continuação da máscara surge o seu *corpo*, uma carcaça de varas entrelaçadas, coberta com o tecido natural das entrecascas das árvores e decoradas com pinturas de motivos geométricos. Estes corpos «rotundos, volumosos e muito leves»¹⁶⁶ podem apresentar formatos antropomorfos ou zoomorfos. O *corpo*, pela cobertura da anatomia e ocultação da pele do mascarado, reforça o afastamento da condição humana pretendido pela máscara. Uma vez dentro do *corpo* e da máscara, o dançarino deixa de ser um homem para se transformar num espírito, ninguém o podendo chamar pelo seu nome, consistindo a sua pantomina e os sons que emite uma prova do corte com a sua condição anterior.

Como já foi referido, a criatividade dos artistas é uma qualidade estimulada por se crer conferir mais poderes ao objecto, daí resultando uma infinda variedade de representações plásticas, detendo cada máscara um nome próprio que a associa a um espírito e à respectiva dança ritual. Pois, máscara, espírito e dança formam uma tríade inseparável. Tal implica que se a qualidade do trabalho do artista determina o poder da máscara, só mediante um sapiente uso por quem a utiliza - envergando a indumentária exigida, ornando-se dos amuletos indispensáveis, munido de armas e executando a coreografia adequada - ela demonstrará toda a sua eficácia. E, atendo-nos apenas na forma do rito, o que para o espectador ocidental equivale a um dançarino exótico e primitivo, para o africano envolvido na cerimónia o mascarado - denominado *Muxique*¹⁶⁷ - é um mestre espiritual admirado pelo seu domínio do ritmo e pela vibrante expressão corporal.

Sobre a importância da dança no ritual da máscara e na decorrente instrução dos africanos, José Redinha fala de uma sensibilidade «[...] ritmo-sensível, por oposição à sensibilidade morfo-sensível do homem de cultura greco-romana»¹⁶⁸.

Semelhando o equilíbrio anatómico do fetiche, algumas máscaras possuem uma dimensão superior ao rosto ou crânio de um homem, tornando o corpo diminuto e desproporcionado; talvez esse gigantismo da máscara queira afirmar a posse do espírito

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Em Angola a palavra Muxique significa máscara, mascarado, fetiche (para os Cabindas), espírito, doença, remédio, ‘diabo do mato’, peça de culto, fantasma, morto, espírito bailante. Muxique representa algo de profundo e misterioso, sobrenatural, sendo a máscara a sua principal encarnação - cf. REDINHA, José - *Máscaras e mascarados angolanos: usos, formas e ritos*. Luanda: CITA, 1973, p. 19.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 16.

sobre o homem que a coloca, reforçando-lhe o protagonismo numa cerimónia onde o desencadear do movimento dançante compete ao corpo. Outra afinidade entre ambos, são os olhos semi-cerrados de «*hipnose ritual*»¹⁶⁹ e a pequenez das orelhas que a maioria das estatuetas e máscaras apresenta; tais semelhanças, sem esquecer o princípio da frontalidade dos dois objectos, comprovam, como já referido, que «[...] a nascer da escultura não se encontra afastada da própria máscara»¹⁷⁰.

As máscaras que José de Guimarães introduz nas pinturas produzidas em Angola entre 1972 e 1974, revelam grande similitude com o supracitado esquema formal das máscaras africanas, sendo importante salientar, além do colorido variegado e da interacção com outros elementos iconográficos, a colocação de símbolos geométricos Ngoio no lugar dos olhos. Idêntica é também na aura de mistério detida pela figura, raditando a novidade na expressão de sofrimento ou revolta plasmada na máscara, mediante bocas escancaradas e línguas hirtas, que assim parece envolver os espíritos africanos na guerra colonial e luta contra o regime do Estado Novo.

Acontecimento solene e que se sobrepõe a qualquer actividade quotidiana, gerador de grande rebuliço e excitação, estrondoso, a vinda de um ou mais mascarados a um povoado é anunciada ruidosamente por mulheres que os seguem de aldeia e em aldeia, emitindo sons através de uma técnica que envolve os dedos e os cantos da boca. Graças a estas mensageiras incansáveis, desejosas de obter graças mas obrigadas pela tradição a manter uma distância respeitosa, todos ficam avisados da vinda dos mascarados, assim como dos espíritos por eles encarnados.

A máscara é usada pelo feiticeiro ou outro iniciado - sempre um homem, mesmo quando esta representa uma mulher -, podendo ser colocada sob a face, cobrindo a cabeça como um capacete ou encimando-a tal uma pluma; só então, fundindo-se com esse objecto mágico, conectado com o espírito do antepassado, adquire o direito de iniciar a dança ritual. Todavia, durante estes rituais pode existir uma hierarquia de máscaras, misturando-se os três tipos supra-mencionados, na qual as mais simples e destinadas aos jovens que se submetem ao processo de passagem para adulto - obtendo assim o direito de perseguir raparigas - surgem primeiro, para no final aparecem as mais

¹⁶⁹ *Ibidem* p. 17.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

complexas e poderosas - acasteladas e barbadas (mediante crinas ou com incisões na madeira) - empunhadas pelos mencionados bruxos.

Nos rituais de circuncisão os jovens podem simplesmente colocar na cabeça uma cópia de uma cabeça de um animal - javali, crocodilo, antílope - e imitá-lo caminhando «a quatro patas»¹⁷¹; ainda que se trate de um objecto de categoria inferior, só então lhes é concedido o direito de se mascararem, permanecendo antes dessa cerimónia impedidos de o fazerem, sob pena de expulsão da tribo, numa condição análoga à das mulheres. Após o corte do prepúcio, o jovem pode então receber o tratamento de um mascarado disfarçado de mulher grávida, caso não se encontrem presentes os seus preceptores ou mestres. Sobre a coincidência da utilização de máscaras e das cerimónias de circuncisão em Angola¹⁷², mostrando assim o nexo entre a qualidade plástica do objecto e eficácia do ritual, José Redinha afirma que: «[...] os melhores padrões de máscaras correspondem à coexistência do rito da circuncisão e de escolas de escultura»¹⁷³; por outro lado, menciona o exemplo de Luanda, no qual a decadência da máscara deriva da perda desse costume, «[...] em cujos arredores já raramente se praticava em 1913.»¹⁷⁴.

Crêem então os praticantes de tais ritos que durante a cerimónia da dança, ao som de cânticos entoados por mulheres, batuques e outros instrumentos tradicionais, e evocando os momentos mais gloriosos do passado da tribo, o mascarado é possuído pelo espírito de um poderoso antepassado que assim o investe de forças e capacidades sobrenaturais. Para adquirir esses poderes, o mascarado, ao estabelecer o contacto com os espíritos (ou se tornar um deles), entra num estado de transe que conduz a um aumento do frenesim da dança e o faz expressar-se numa linguagem desconhecida dos homens. Por tal razão, a dança frenética do mascarado é por vezes acompanhada por um *homem de sabedoria* ou feiticeiro, cuja missão é a de descodificar as mensagens vindas do além e comunicar à tribo, na sua linguagem, esses preciosos ensinamentos ou ordens. Assim, após uma dança extenuante repleta de pantomina estrebuchante, durante a qual

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁷² Em 1973, José Redinha identificava como utilizando máscaras, os povos Iaca da zona do Cuango, Nhemba, e Lutchazes do Menongue, Luenas da região do Alto-Zambeze, Quiocos da Lunda, Xinjes do noroeste da Lunda - cf. REDINHA, José - *Máscaras e mascarados angolanos: uso, formas e ritos*. Luanda: CITA, 1973, p.7

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 8.

profere frases aparentemente desconexas e gritos alucinados- no desejado afastamento da voz e condição humana -, o homem da máscara, coadjuvado pelo intérprete, consegue obter dos espíritos informações vitais para a prosperidade da tribo ou para esta se proteger de alguma ameaça.

Contudo, nem todos os mascarados se entregam a danças frenéticas emitindo sons incompreensíveis. A dramaturgia do ritual da máscara não se esgota no modelo supracitado: pode narrar acontecimentos históricos ou míticos numa entoação grave e pausada para instrução da comunidade, convertendo a dança num marchar lento e repetitivo; pode imitar o voo de uma ave, movendo-se graciosamente; e até servir-se de altas andas para encarnar o gigantesco génio das florestas *Sá-Muangui*¹⁷⁵. Estas cerimónias podem ser públicas ou privadas. Nas primeiras toda a tribo assiste e participa juntando-se à dança do *Muxique*; nas segundas, secretas, apenas os iniciados de um culto podem participar.

Os mascarados podem ainda desempenhar o papel de juiz dos maus costumes e da ausência de moral dos membros da tribo, apontando e admoestando os prevaricadores, num ritual de humilhação pública onde a punição de uns também se destina a advertir os outros para as consequências do desrespeito das tradições. Durante estes castigos infligidos pelo mascarado, incontestáveis por procederem de espíritos, e por vezes violentos, as principais vítimas do enxovalho são geralmente os rapazes desrespeitosos e as raparigas levianas. Para além da máscara e das vestes, muito contribui para que o mascarado seja temido o tipo e a qualidade das armas de que ele se mune e brande ameaçadoramente. Caso da acção punitiva de um *Muxique* ocorra uma morte - por exemplo, devido a um adolescente não circuncidado se ter aproximado em demasia do mascarado - ninguém o considera um assassino, nem sequer os familiares se tentam vingar, contentando-se com uma indemnização atribuída pelo soba. Pois, afinal, trata-se da lei dos espíritos.

Acredita-se ainda que os *Muxiques* tem o poder de fazer chover, afastar tempestades e anular feitiços maléficos; se o seu traje ou rede for colocado numa arma, esta torna-se mágica, adquire uma consciência e vontade própria, passando a actuar tal um ser

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 15.

humano (ou um espírito). E, entre as mulheres Quioco, conquanto tal lhes esteja proibido por se tratar de um sacrilégio e constituir a identidade do mascarado um segredo vital - chamá-lo pelo nome próprio implica graves consequências -, reina a crença de que o roçagar do seu sexo no traje escondido do *Muxique* as dotará de um poder de sedução sexual tamanho que nenhum homem resistirá, trazendo-lhes assim o marido desejado.

Porém, pelo menos para os mascarados Quioco que envergam máscaras de mulheres, existe a obrigação de cumprir o ritual de sepultar a máscara quando o desgaste desta a torna ineficaz; «é necessário falar à máscara em elogio fúnebre; evitar-lhe o despeito ou a desconfiança de uma ideia de repúdio, pois, de contrário, o bailarino pode ser perseguido ou mesmo vitimado pelo espírito da máscara [...]»¹⁷⁶. Por outro lado, os artistas responsáveis por estas máscaras femininas ficavam proibidos de contactos sexuais com qualquer mulher, mesmo a própria esposa, sob pena de o odor feminino atrair o espírito da máscara para o corpo do artífice e assim lhe roubar a vida. E idêntica punição mortal estava destinada para qualquer estranho que ousasse simplesmente tocar na máscara. Outros terríveis castigos infligidos pelas máscaras estavam destinados às mulheres solteiras ou casadas que espiassem os mascarados: as primeiras tornando-se estéreis, as segundas gerando um *Muxique*. E até sonhar com uma máscara é considerado sinal funesto.

De igual modo, durante os funerais dos sobas, os mascarados que usavam a máscara do falecido, caso infringissem as regras do cerimonial, podiam ser levados pelo espírito do morto para o outro mundo. Tais castigos também sobrevinham se durante um ritual o mascarado rasgasse a indumentária exigida pela tradição, e dessa forma exibisse a sua anatomia humana; então, mais não lhe restava senão deixar-se tombar no solo e esperar que os outros participantes, anunciando a sua morte por se ter feito passar por um espírito, o levassem para um local onde pudesse despir o traje e dessa forma regressar ao mundo dos vivos. Para além dessas proibições, o mascarado estava ainda impedido de comer alimentos confeccionados por uma mulher em período menstrual. Detentor de poder e notoriedade, figura de elite, o *Muxique* igualmente enfrentava grandes

¹⁷⁶ *Ibidem*, p.14.

responsabilidades e corria tremendos riscos. Assim, entre o mascarado e a máscara como que se estabelece um consórcio sagrado - uma espécie de boda quando a máscara é feminina -, permanente e inquebrantável, prolongando-se para lá da morte, podendo acontecer que, após o óbito do dançarino, a máscara, sendo uma entidade com vida própria, lhe recolha o espírito. Desgraçado pois daquele que renegar a máscara e a honra de se tornar *Muxique*, por herança familiar; semelhante heresia e desrespeito aos mortos é punida pela própria máscara, pelo espírito do familiar, ou por ambos em aliança fulminante, da qual o condenado apenas pode escapar se, contrito, mostrar arrependimento, implorar perdão e assumir finalmente a sua responsabilidade.

A fase africana de José de Guimarães resulta pois deste conhecimento profundo - quer pelo estudo, quer pela observação directa - do sistema mágico-religioso dos fetiches e das máscaras africanas, do seu significado e da sua forma de actuação, assim como da linguagem simbólica das tribos de Cabinda. Para a iluminação dos mistérios dessas obras importa, necessariamente, apontar uma luz gerada pelo entendimento da temática que acabamos de abordar, acrescida de um radiante feixe provido pela compreensão da arte Ngoio, tudo isto sem perder o enfoque do período histórico no qual as obras foram produzidas. Assim se poderá melhor entender que o artista considere deterem os seus trabalhos um poder mágico e revestirem-se de uma intervenção social e política.

2 – Fundamentos para a interpretação das obras de José de Guimarães

«As coisas não valem senão na interpretação delas. Uns, pois, criam coisas para que outros, transmutando-as em significação, as tornem vidas. Narrar é criar, pois viver é apenas ser vivido.»

Fernando Pessoa¹⁷⁷

É a partir da descoberta da linguagem simbólica dos Ngoyo que José de Guimarães, procedendo a uma espécie de síntese desses símbolos com a sua linguagem plástica, fundindo a escultura e as tatuagens africanas com a estética do modernismo europeu, vai criar o seu alfabeto, composto por 125 signos ideográficos, cada um possuindo um significado ou uma mensagem. Assim, quando juntos, dois ou mais signos, contam uma história, assumindo o artista que pretende comunicar os seus pensamentos ao público à semelhança de um escritor. Como tal, há em cada obra de José de Guimarães criada durante e depois da fase africana uma ideia, ou conjunto de ideias, mediante as quais o artista espera despertar a reflexão do espectador. Tendo em 1968 escrito o seu primeiro manifesto, o artista continuará a fazê-lo doravante, recorrendo agora a ideogramas para expressar as suas reflexões sobre temas tão diversos como a política, o amor e o sexo, a condição humana, a História de Portugal e apologia da mestiçagem. À semelhança dos Ngoyo, pretende obviamente actuar sobre a sociedade, no seu caso dirigindo-se ao mundo inteiro, despertando os espectadores para questões que considera fundamentais e de cuja resolução depende a evolução da humanidade.

As suas obras são pois como que tampos de painéis colocados na nossa frente.

Neste início da Fase Africana, como foi dito, a contestação ao regime e à guerra colonial, conjuntamente com a apologia da mestiçagem, são as principais mensagens de que todas as obras fazem eco. O recurso aos símbolos e às letras - como o T (terror) - possibilita-lhe prescindir de uma imagética de brutalidade e horror. Mas as armas de que José de Guimarães se serve não são apenas as infintas possibilidades da criação

¹⁷⁷ PESSOA, Fernando - *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio&Alvim. 2006, p. 163.

plástica, acrescentando-lhes o pintor algo que acredita possuir um poder muito superior, contra o qual a polícia do regime nada pode: a magia africana.

Em terras de África, onde se crê que os espíritos dos antepassados vagueiam no espaço e no tempo, que o próprio tempo se reveste de uma dimensão circular, repetindo-se incessantemente, e que os iniciados nos saberes mágicos podem convocar essas forças sobrenaturais para nos proteger dos inimigos ou para os destruir, José de Guimarães, após um estudo aprofundado das culturas locais e de testemunhar cerimónias rituais conduzidas por feiticeiros e xamanes, ousa investir de semelhantes poderes mágicos as suas obras - cumprindo o enunciado de Theodor W. Adorno quando este autor afirma, que se arte «[...] possui pelo menos uma das raízes nos feitiços, assim também, mediante o seu progresso inexorável, regride ao feiticismo [...]»¹⁷⁸.

Contudo, considerando que o próprio artista pertencia ao exército português, assim fazendo parte das forças contra as quais se rebelava através da sua arte mágica, talvez estas obras também tenham desempenhado a função de catarse desse sentimento de culpa- de um modo semelhante ao que Rubin considera ter Picasso procedido na abordagem à arte negra (a rejeição do modelo académico transmitido pelo pai). Assim, elas possuem um duplo poder mágico: o de combater a ditadura e de pacificar a alma do artista. Anos depois da queda do regime e da independência das colónias, parece comprovar-se a sua eficácia quanto ao primeiro objectivo e supõe-se que o segundo também terá sido atingido.

Porém, tendo em conta o afirmado, o acesso ao significado das suas mensagens está vedado pelo código que constitui cada um dos ideogramas constitutivos desse alfabeto, nessa mistura de partes anatómicas, formas abstractas inspiradas nos símbolos dos Ngoio, a figura da cobra, números e letras, o qual apenas o próprio José de Guimarães conhece e, supomos, nunca ninguém conseguirá decifrar na totalidade. Assim sendo, por o criador entender que não lhe compete decodificar o mistério destinado ao público - e sabendo, por informação do próprio, que podem existir pistas falsas - cabe-nos, na ausência de um *Pedra de Roseta*, proceder à nossa própria interpretação e exegese do alfabeto *guimariano*.

¹⁷⁸ ADORNO, Theodor W. - *Experiência e criação artística*. Lisboa: Edições 70, 2003, p. 133.

Para além do prazer proporcionado ao próprio artista, se qualquer obra de arte é produzida com o intuito de uma partilha com outrem destinada a estimular as emoções ou o intelecto desses espectadores que com ela interagem, aquela apenas cumpre a sua função ou realiza a sua *essência* após estes a analisarem e interpretarem a sua mensagem (caso exista). Tal como um livro é escrito para ser lido e uma música composta para ser ouvida, ambos exigindo um determinado esforço ou atenção para revelarem o seu conteúdo, a criação estética, sendo igualmente um sistema de comunicação comum a todas as culturas humanas - René Berger¹⁷⁹ considera que «[...] ela se apresenta como um texto [...]» -, pressupõe também uma leitura e uma descodificação por parte de um público. Algo que - atrevemo-nos a supor - qualquer espectador é levado a fazer, conscientemente ou não, quando intenta analisar um quadro, um escultura, uma instalação ou qualquer outra obra de arte - Walter Benjamin, comparando uma tela de cinema com a de um quadro, salienta que «esta última convida o observador à contemplação, perante ela pode entregar-se ao seu próprio processo de associações [de ideias¹⁸⁰]»¹⁸¹. Ou seja, procura extrair-lhe o segredo, desvendar o mistério, aceder à revelação, servindo-se das ferramentas da imaginação e da lógica.

E tal sucede porque essa característica do ser humano denominada curiosidade, que ao longo da História da Humanidade é geralmente associada às invenções e às descobertas - logo, à ciência e ao progresso -, também responde de imediato à interpelação da arte, que o desafia a compreendê-la. Então, voltando à comparação com a literatura, assim como quando lemos um livro começamos a recriar cenários, personagens, acontecimentos - por vezes de uma forma muito distinta da pretendida pelo autor - do mesmo modo - sobretudo na arte figurativa - somos levados a imaginar uma história ou a descobrir uma mensagem no confronto com um quadro. E por vezes, à semelhança de Marcel Proust¹⁸² que ao tomar chá com o bolo *madalena* se recordou de um episódio da infância no quarto da tia em Combray, a obra convoca as nossas memórias e acaba interpretada pelo nosso passado, ou tempo perdido.

¹⁷⁹ BERGER, René - *Découverte de la Peinture*. Lausanne: La guilde du livre et editions fauconnières, 1958, p. 12.

¹⁸⁰ <http://antivalor.vilabol.ual.com.br/textos/frankfurt/benjamin/benjamin-06.htm>.

¹⁸¹ BENJAMIN, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992, p. 107.

¹⁸² PROUST, Marcel - *Em busca do tempo perdido*, vol. I. Lisboa: Livros do Brasil, 1973, pp. 47-50.

Desenvolvendo aquele raciocínio, Fernando Guimarães, referindo-se à evolução da arte após o Renascimento que conduzirá ao abandono da perspectiva ilusionista e ao retorno à bidimensionalidade da pintura, o que por sua vez implicará a passagem da representação descritiva para a representação metafórica, afirma: «dir-se-ia que a cultura visual se converteu numa cultura textual. Abre-se, assim, caminho para que no domínio da arte haja uma possibilidade de decifração ou leitura»¹⁸³; continuando mais à frente tal ideia: «com a afirmação do modernismo no campo das artes plásticas, a ordenação que a realidade ou qualquer disposição perceptiva tendiam a figurar, a partir de um paradigma que era o da imitação, acabou por entrar em crise, tal como aconteceu na literatura ao reconhecer-se que a imitação era apenas um pressuposto retórico. Para quem vê um quadro, qualquer reconhecimento torna-se aleatório. Passa-se, com efeito, da possibilidade do reconhecimento à possibilidade da descoberta ...»¹⁸⁴.

Os Painéis de São Vicente Fora, atribuídos a Nuno Gonçalves, são um bom exemplo dessa permanente (re) interpretação da obra de arte e do significado dos seus personagens, sem que tal sucessão exegética, cada nova interpretação complementando ou contraditando a anterior, entrando e saindo assim de cena importantes figuras da História de Portugal, alguma vez se possa dar por concluída.

Como tal, se na introdução desta tese mencionamos, citando vários autores, as características gerais da obra de José de Guimarães, iremos agora procurar desvendar a mensagem individual de cada um dos trabalhos que escolhemos para cada uma das Fases do artista. Fá-la-emos seguindo uma linha de rumo coerente com a interpretação dada a cada símbolo. Tendo portanto assumido que a máscara com a língua de fora representa a censura, o sofrimento e a revolta contra o regime, manteremos essa interpretação sempre que o mencionado símbolo surgir nas obras de José de Guimarães, até ao 25 de Abril de 1974; de igual modo, a serpente, que de África atravessará o México e se manifestará na Ásia, será associada à tentação, à transgressão das normas, ao desejo sexual, assim como personificando o próprio órgão masculino.

¹⁸³ GUIMARÃES, Fernando - *Artes Plásticas e Literatura: do Romantismo ao Surrealismo*. Porto: Campo das Letras Editores, 2003, p. 12.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 26.

Desse modo, de acordo com o que Brian Wallis¹⁸⁵ considera ser a nova crítica contemporânea, que ao contrário da antiga crítica modernista preconizada por Clement Greenberg não encerra a arte num sistema de avaliação fechado formado pelos seus próprios elementos - a cor, os materiais, a textura, a luz, a escala - valorizando outras qualidades - a subjectividade e a narrativa - e outros campos do saber - as Ciências Humanas - e assim devolvendo a arte à realidade, ao interpretarmos os trabalhos de José de Guimarães daremos ênfase ao contexto social e histórico da obra e do criador, para lhe extrair uma descodificação. Pois consideramos que as composições do artista não são construções plásticas fechadas sobre si próprias e desligadas do mundo, auto-referenciais, cuja evolução traduz apenas um refinamento técnico e um desejo de explorar novos materiais, destinadas então a um deleite estético puro, destituído de significado ou conexões exteriores. Pelo contrário, como temos vindo a afirmar nesta tese, através das obras *impuras* e *contaminadas* de José de Guimarães exprime-se a voz do mundo e dos seus povos.

Tentaremos de seguida traduzi-la.

Todavia, para fundamentarmos a necessidade de interpretação da arte e, consequentemente, a nossa interpretação subjectiva da obra de José de Guimarães, recorreremos, além do supracitado Fernando Guimarães, a autores como Pierre Francastel e Umberto Eco- ambos defensores da importância da imaginação do espectador na construção do significado da obra.

Em *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*¹⁸⁶ Francastel afirma: «a unidade dos signos plásticos tende a realizar-se no planeta antes da comunicação das línguas. É portanto, legítimo considerar que os estudos baseados na análise das formas são de capital valor para o conhecimento das estruturas sociais e mentais do mundo actual. [...]». «Como todo o objecto, a obra de arte pede utilização. Ela não é feita para a pura contemplação, é destinada a servir; não tem significação por si própria mas somente no espírito e pelos actos do espectador elevado ao nível da sua compreensão. O fenómeno artístico é sempre um fenómeno de permuta [...], a arte constitui um complexo de relações

¹⁸⁵ WALLIS, Brian (org.) - *Art after modernism: rethinking representation*. New York: Museum of Contemporary Art, 1984, pp. xi-xiii.

¹⁸⁶ FRANCASTEL, Pierre - *Arte e Técnica no século XIX e XX*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000, p. 277, 289, 290.

intelectuais que sob-repassa todas as outras e exige a participação activa do criador e do público». Esta apologia do papel do espectador e da interpretação subjectiva da obra de arte é retomada na obra *A imagem, a visão e a imaginação*¹⁸⁷: «o exame de uma obra de arte exige de nós uma actividade considerável; não é passivo, diante de um objecto artístico, o nosso pensamento realiza um percurso. Cada um dos pormenores sucessivamente percebidos engendra representações diversas. [...]. A obra de arte não condensa uma experiência, como a linguagem conceptual ou como a formulação matemática; não constitui uma matriz senão para os produtos de série, que não contribuem directamente para a génese ou a renovação do pensamento plástico. Em suma, é um testemunho do imaginário que tem de ser interpretado. [...]. Aquilo que está em questão quando consideramos uma imagem não é, pois, fazer uma selecção através do mundo exterior já dado mas, pelo contrário, elaborar um código de referências que nos permita explorar um universo problemático e, em certa medida, imaginá-lo e *inventá-lo*. Cada espectador inventa e reconstitui para si próprio um espectáculo, que é diferente para cada espectador e que, contudo, pode possuir um certo número de características comuns a todos eles e aos espectadores e ao autor da obra original».

Por sua vez, Umberto Eco em *A definição da arte*¹⁸⁸, analisando a teoria de Luigi Pareyson sobre a *permanência da obra e a infinidade de interpretações*, defende que a livre abordagem da obra enriquece o trabalho do criador e possibilita uma expressão pessoal do seu autor: «ao dar vida a uma forma, o artista torna-a acessível às infinitas interpretações possíveis. *Possíveis*, frisamos bem, porque a “obra vive apenas nas interpretações que dela se fazem”; e *infinitas* não só pela característica de fecundidade da forma, mas porque perante ela se coloca a infinidade das personalidades interpretantes, cada uma delas com o seu modo de ver, de pensar, de ser. [...]. E cada abordagem é um modo de possuir a obra, de a ver por inteira e, no entanto, sempre passível de ser percorrida por novos pontos de vista: “se é verdade que não existe interpretação definitiva e exclusiva, também não é menos verdade que não existe interpretação provisória e aproximativa”. A pessoa torna-se órgão de acesso à obra e, revelando a obra na sua natureza, exprime-se ao mesmo tempo a si própria; torna-se, por

¹⁸⁷ FRANCASTEL, Pierre - *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 32, 59.

¹⁸⁸ ECO, Umberto - *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 1995, p. 31,32.

assim dizer, conjuntamente a obra e o seu modo de ver a obra. [...]. A obra é o conjunto das reacções interpretativas que suscita [...]». Mais adiante, recorrendo sobre *O Problema da Obra Aberta* afirma o seguinte: «na noção de “obra de arte” estão geralmente implícitos dois aspectos: a) o autor realiza um objecto acabado e definido, segundo uma intenção bem precisa, aspirando a uma fruição que o reinterprete tal como o autor pensou e quis; b) o objecto é fruído por uma pluralidade de fruidores, cada um dos quais sofrerá a acção, no acto de fruição, das próprias características psicológicas e fisiológicas, da própria formação ambiental e cultural, das especificações da sensibilidade que as contingências imediatas e a situação histórica implicam; portanto, por mais honesto e total que seja o empenho de fidelidade à obra que se frui, cada fruição será inevitavelmente pessoal e verá a obra num dos seus aspectos possíveis. O autor não ignora geralmente esta condição da situacionalidade de cada fruição; mas produz a obra como “abertura” a estas possibilidades, no sentido de as provocar como respostas diferentes mas conformes a um estímulo definido em si. A defesa desta dialéctica de “definitude” e “abertura” parece-nos ser essencial a uma noção de arte, como facto comunicativo e diálogo interpessoal»¹⁸⁹.

Assim, tendo como suporte as teses de Francastel e Eco, não apenas convidativas da livre interpretação da obra de arte mas considerando tal papel desempenhado pelo espectador como complemento indispensável ao trabalho do criador, a extracção de uma riqueza oculta que sem esse esforço da imaginação não chegaria a existir, quase a sua razão de ser, às quais acrescentamos o desafio de leitura das mensagens feito pelo próprio José de Guimarães, tendo em conta as suas declarações de pretender intervir política e socialmente, iremos então proceder à análise interpretativa dos seu trabalhos.

Pois consideramos ainda que as análises que generalizam a obra de José de Guimarães, mesmo dividindo-a em períodos ou fases, olvidam que cada composição apresenta características individuais, uma mensagem única, a qual pode até contraditar o sentido de outras obras desse mesmo período - representam todas as picto-esculturas a alegria de viver? -, sendo portanto necessário proceder ao estudo de um elevado número de trabalhos para compreendermos o longo e complexo percurso de José de Guimarães.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 153,154.

Porém, a metodologia que iremos seguir assenta no imperativo - do qual nunca nos desviaremos - de subordinar a descodificação das obras ao espírito das culturas que lhe deram origem. Estas fornecem pois a única chave semiótica que utilizaremos para aceder aquelas, sendo nossa opinião que qualquer método de análise do trabalho de José de Guimarães que ignore essa matriz quedar-se-á sempre incompleto, quando não totalmente equivocado - como alguém que ao tentar compreender os *Lusíadas* se servisse de todas as teorias da literatura, mas todavia ignorasse a História dos Descobrimentos Portugueses. Por exemplo, assim como na análise da obra *Rei D. Sebastião* nenhum crítico ou espectador poderá entendê-la se não a associar à História do personagem e aos mitos gerados pelo seu desaparecimento - tentando descobrir traços do carácter obsessivo e imprudente do rei desventurado, tal como pistas alusivas à sua conseqüente desgraça na batalha de Alcácer-Quibir - tão pouco logrará compreender as restantes obras de José de Guimarães, por cada uma delas exigir o mesmo conhecimento prévio da História, da cultura e das tradições dos países onde o artista encontra inspiração, se não proceder segundo o mesmo método. Poderá pois o crítico ou o espectador deslumbrar-se com a obra, identificar a técnica e dissecar a forma, enquadrá-la no contexto da arte contemporânea, associá-la aos trabalhos de outros artistas, submetê-la ao crivo das mais recentes teorias estéticas, mas, à semelhança de quem contempla a caligrafia oriental mas não lhe alcança o significado - e utilizamos esta comparação por se tratar igualmente de uma linguagem ideográfica -, ou de quem aborda *Guernica* sem a relacionar com a Guerra Civil de Espanha ou desconhecendo a importância simbólica do touro e do cavalo na cultura ibérica, acabará por não passar da superfície, tomando a primeira camada pelo núcleo, e lhe escapando assim o sentido da composição.

Como tal, não se trata de uma livre interpretação, ao gosto de uma qualquer fantasia ou devaneio, mas sim de uma investigação de um código plástico ideogramático destinada a encontrar as mensagens ocultas na obra, cujas ferramentas serão as referências culturais que inspiraram José de Guimarães. Pois cada obra, como se fosse habitada por uma espécie de *Genius Loci*, encarna o espírito de um determinado lugar e de uma dada civilização. Representa algo da identidade de um povo ou de uma nação. Desse modo, na Fase Mexicana, apenas os fenómenos da Festa dos Mortos e dos antigos rituais pré-

colombianos de sacrifício de seres humanos aos deuses, assim como as obras dos muralistas e dos escritores mexicanos serão consideradas válidas para encontrar um sentido de leitura dessas composições; por outro lado, na Fase Asiática, a chave descodificadora daquelas será buscada em manifestações culturais como a poesia chinesa, a arte erótica de Hokusai, as religiões, a mitologia e o bestiário oriental. E assim, sendo a nossa interpretação subjectiva, fundamentar-se-á sempre em dados objectivos, matérias concretas e conhecimentos advindos de vários campos do saber - a Antropologia, a Arqueologia, a História, a Teologia, a Literatura, e a própria Arte.

Pois como afirma Erwin Panofsky, referindo-se à necessidade de «uma faculdade mental comparável à de fazer diagnósticos»¹⁹⁰ para compreender os valores simbólicos da arte, à qual chama *intuição sintética*, ser todavia corrigida e controlada «por uma grande consciência dos processos históricos que, no seu conjunto, se podem designar por *tradição*»¹⁹¹, nessa interpretação subjectiva «o historiador da arte terá de comparar o que julga ser o *significado intrínseco* da obra, ou grupo de obras, que estuda, com o que ele pensa ser o *significado intrínseco* do maior número de outros documentos de civilização historicamente relacionados com a obra ou grupos de obras em estudo: documentos que sejam testemunho das tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, época ou país que esteja a estudar»¹⁹².

Pelas razões aduzidas, acreditamos então ser esta a metodologia mais apropriada para penetrar nas obras de José de Guimarães - lê-las de acordo com a gramática de cada uma das civilizações que lhe deram forma (a *intuição sintética* orientando-se pela *tradição*).

Na Fase Africana, tal análise, procurará demonstrar as intrínsecas relações existentes entre a obra de Guimarães e a História de Portugal, seja quando em Angola intervém no contexto social e político, seja quando recua no tempo ressuscitando personagens históricos, questionando façanhas, abalando mitos. Ou seja, tomará como ponto de partida para a interpretação das obras a realidade, presente ou passada, abordada pelo artista, procurando assim descodificar a concomitante mensagem que este transmite;

¹⁹⁰ PANOFSKY, Erwin - *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986, p 27.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 28.

¹⁹² *Ibidem*.

sem descurar o aspecto técnico ou formal, valorizará sobretudo o conteúdo das composições, propondo uma possível decifração. Então, numa variedade que abrange a escultura, a pintura e as técnicas mistas, cujo denominador comum são os signos e a procura de uma magia inspirada na africana, iremos encontrar o protesto contra a guerra colonial e a ditadura do Estado Novo, a dissecação da personalidade de figuras da História de Portugal - guerreiros, navegantes e poetas - e de grandes mestres da pintura, os bizarros propósitos de criaturas fantásticas, a problemática dos Descobrimentos e, como mensagem subjacente a todas as obras, a apologia da mestiçagem e do sincretismo cultural.

Começaremos pelo conjunto de trabalhos que designaremos de *obras de guerra*, onde, como já mencionado, fetiches e máscaras aguerridas repetem incessantemente a mesma mensagem de contestação à ditadura e à guerra colonial, pagando por vezes a rebeldia através de suplícios bárbaros, mas também lançando feitiços maléficos contra o opressor, numa insólita e surpreendente associação entre a magia africana e a intervenção política. Pois ante a superioridade militar e a força bruta do império colonial, José de Guimarães, numa luta secreta contra o exército ao qual pertencia, socorre-se de aliados invulneráveis ao fogo das armas e que nenhuma prisão poderá encarcerar. Numa guerra travada em África, não basta aos combatentes pela independência munir-se de armamento semelhante ao do invasor; urge transcender a realidade, conjurando o poderio dos espíritos negros.

Afinal, se o regime do Estado Novo solicitava a ajuda divina, benzendo a igreja o exército e fornecendo-lhe capelões militares, restava aos angolanos, face a esse monopólio da divindade *branca*, utilizarem as suas forças sobrenaturais. Ironicamente, é um português, servindo-se de meios provindos da modernidade europeia, quem irá confrontar a sociedade colonial, nas exposições realizadas em Angola, com semelhantes mandingas. Podendo os rituais africanos consistir em oblações dos frutos da terra, sacrifício de animais, o oferecimento do corpo de um membro da tribo ao espírito - possessão, pelo uso da máscara -, ou o seu traslado para um objecto - o fetiche -, José de Guimarães opta por este último processo mágico.

Sobre a influência destas práticas ritualistas na sua obra, o artista afirma serem a «[...] razão por que eu atribuí significações e sobretudo poderes mágicos às forma que já

criando. Quer dizer que ao pôr naquele quadro um determinado tipo de formas que tinham mais ou menos um significado, era quase como um mágico que, introduzia os poderes e depois [estes] actuavam sobre as pessoas»¹⁹³. Artista tornado feiticeiro, reconciliando a arte com as suas origens, crê assim fixar forças sobrenaturais dentro das obras que cria- tornando-as pois receptáculos desses entes -, para mediante esse processo as dominar. Assim sendo, sobretudo na interpretação das *obras de guerra*, centraremos a nossa análise nesse intento de José de Guimarães de desencadear sortilégios através da arte, revelando as possíveis práticas mágicas ocultas nas suas criações. Ou seja, o indissociável nexó entre arte, magia e política - e de como deste inusual conchavo se afirma a mestiçagem.

Todavia, como atrás referido, quando nos referirmos a *magia* pretendemos relevar a transposição para arte por José de Guimarães de um fenómeno estruturante da cultura africana, praticado por todas as etnias e fundamento das suas manifestações estéticas e musicais, aproximando assim os espectadores ocidentais (e de outros continentes) das tradições de povos que desconhece - ou que associa a atraso e selvajaria - e lhes mostrando concomitantemente como semelhantes práticas podem conviver, ser assimiladas, ou até condicionar a modernidade europeia. No fundo, conforme intenta na obra *A Gioconda Negra*, propõe-se demonstrar que nenhuma cultura, por mais bizarros e absurdos que os seus costumes pareçam ao espectador, é inferior às demais e que a descoberta dessa diversidade e da sequente possibilidade combinatória entre todas elas é fundamental para a compreensão da humanidade. Para tal, conta tanto com a sensibilidade estética quanto com o esforço cognitivo do público.

Mas, tendo a independência de Angola acontecido três anos depois do começo da realização das *obras de guerra*, talvez afinal se comprove - apelando a uma imaginação semelhante à necessária para penetrar nestas composições - a eficácia desta arte mágica de José de Guimarães, do permanente lançar de feitiços contra o colonialismo, embora não se o possa responsabilizar pelo que sucedeu a seguir... .

¹⁹³ *José de Guimarães: Exposição Antológica 1966 a 2001*, entrevista a José de Guimarães por Alexandre Melo. Casa das Mudas, 2003 p. 9.

3 - AS OBRAS



O enforcado 1971

O *Enforcado* constitui uma escultura de madeira pintada, composta por uma base preta que suporta uma estrutura verde em forma de arco, da qual pende, pendurada por um fio metálico, uma peça vermelha símile de um rosto humano, neste caso uma terrível carantonha deformada pelo sofrimento. Reforçado pelo próprio título, os recortes da peça desenhavam os traços faciais que nos permitem reconhecer um homem, provido de os dois grandes olhos laranja, descentrados e cegos, impondo-lhe uma expressividade pontuada de dor, desespero e revolta. Por estas razões, pela forte carga simbólica condensativa de todo o horror inerente à violência humana, escolhemos este trabalho como primeira *obra de guerra* a ser analisada.

Conquanto José de Guimarães nos apresenta o supliciado apenas como uma cabeça com um pescoço, esta parte anatómica, pela ausência de um corpo sobre o qual a força da gravidade exerceria a atracção ao solo indispensável para a consecução da rotura das veias e das vértebras, escapa ao aperto mortal que habitualmente lhe é destinado, sendo a corda (o fio de arame) deslocada para o cimo do crânio. Para além de constituir uma solução técnica de sustentação da peça mais funcional, emprestando graciosidade ao horror, o enforcamento pela cabeça sugere outras leituras da obra - a cesura do pensamento - e permite-lhe apresentar-se desprovida de um corpo (tronco e membros) criando um vazio no espaço que acentua o dramatismo da escultura e confere equilíbrio ao conjunto.

A obra remete-nos pois para uma situação de violência extrema sobre o ser humano, evocativa da pena de morte e demais suplícios tétricos, servindo o título apenas para o espectador comprovar o horror que o seu olhar imediatamente capta ao contemplá-la. Tendo sido composta durante a ditadura do Estado Novo e numa das suas colónias - Angola -, a escultura possui uma clara mensagem política, na qual as cores verde, vermelha e laranja (tonalidade próxima do amarelo) - repetidas na maioria das obras criadas neste país - indicam ao mais distraído dos espectadores actuais que o enforcado

é português ou, não o sendo, é Portugal que o enforca. Desta forma, José de Guimarães assume uma subtil (ou directa?) tomada de posição política, como se escrevesse um artigo num jornal, capaz de ludibriar a ignorância e a cegueira dos censores da altura, numa crítica ao regime ditatorial denunciadora da opressão e da violência sofridas pelos cidadãos - colonos e colonizadores.

Todavia, estando o artista numa colónia portuguesa e, paradoxalmente, fazendo parte do exército que combatia os movimentos de libertação africanos, situação perturbadora que através desta arte de intervenção talvez tenha tentando exorcizar, esta obra também pode ser interpretada como uma alegoria do domínio do homem branco sobre os povos negros, reduzidos à condição de servos no seu próprio país. Nesse sentido, o suporte negro de madeira sobre o qual se ergue a escultura talvez aluda a esse espezinhar dos angolanos pelos colonos portugueses - vítimas da censura, mas igualmente instrumentos da opressão.



Fetichismo com pregos 1971

Fetichismo com pregos mostra a vontade do artista de persistir, a nível da forma e do conteúdo, na temática da denúncia da ditadura do Estado Novo e da tirania colonial iniciada com o *Enforcado*. Por outro lado, tendo em conta as exposições que realizou em Luanda, assim como a crítica publicada em jornais locais, também revela a sua confiança na capacidade de ludibriar a vigilância pitoresca dos censores. Mas, se na obra anterior, José de Guimarães se servira explicitamente do suplício da forca, nesta escultura utiliza de forma dissimulada o martírio da crucificação, socorrendo-se da prática africana de cravar pregos nos fetiches.

Formada por um tronco semelhante a uma mão, perfurado de pregos azuis e vermelhos, sob o qual assenta uma cabeça onde traços, uma mancha arredondada e outra elíptica definem um rosto inexpressivo - conjunto elevado de uma plataforma negra por uma barra de ferro, tal um manequim de uma loja -, *Fetichismo com pregos* joga com a ambiguidade do distinto significado dos pregos nas esculturas africanas - destinados a

reforçar os poderes mágicos do fetiche - e na arte ocidental - que associamos ao suplício de Cristo.

Como tal, se o espectador ocidental desconhecedor da simbologia africana tenderá a interpretar a obra segundo a sua cultura religiosa, o espectador africano decerto reconhecerá a vontade do artista de a dotar de poderes mágicos. Deste modo, pela exposição de importantes fundamentos culturais para ambos, estruturantes da própria condução da vida de alguns dos aludidos espectadores, podendo assim para estes o sentir de uma possível blasfémia funcionar como magneto do olhar, nenhum deles lhe ficará indiferente.

Todavia, José de Guimarães, para além de unir as culturas e religiões europeia e africana, pretende ir mais longe. Neste começo das *obras de guerra*, profundamente empenhado na contestação política, o sincretismo, sem deixar de ser um fim, funciona também como um meio. A mestiçagem criada serve assim para acusar o regime do Estado Novo de explorar e violentar as populações nativas, podendo a mão com pregos aludir ao trabalho braçal - e ao sofrimento - dos autóctones, comandado pela inexpressiva cabeça *branca* dos colonos - ambos fazendo parte (segundo o regime) de um só Portugal, figurado, assim como em o *Enforcado*, na própria escultura.

São pois as relações raciais impostas pela ditadura - tidas pela maioria daqueles que viriam a ser apelidados de *Retornados* como justas e indiscutíveis - que esta obra, em antagonismo à verdade oficial e à convicção da população branca, denuncia, consubstanciada numa distópica mestiçagem. Procedendo assim, a atitude José de Guimarães reveste-se de ainda maior arrojo e coragem, deixando-o praticamente isolado num tempo em que poucos defendiam a independência das colónias, pela razão de não apenas questionar o regime como ainda afrontar a comunidade da qual faz parte, ao instigar uma revolta que seria entendida como a destruição do mundo benfazejo e estável dominado pelos colonos.

Tal um feiticeiro que nos confins da selva africana convoca os poderes dos espíritos dos antepassados para expulsar o invasor, recorrendo a uma estatueta sagrada, é também mediante a magia, engendrada pela arte, que o artista tenta combater o colonialismo, criando um fetiche imbuído de profundos significados simbólicos, tanto para a cultura

portuguesa quanto para a angolana, e, por via dessa união duplicadora de poder, desencadear a força capaz de devolver a independência a Angola.



Sem título 1971

Nesta escultura José de Guimarães repete o esquema compositivo das duas obras anteriores inserindo uma figura verde e vermelha sobre uma tábua negra. Neste caso, apresenta uma cabeça de perfil, da qual se escapa, qual serpente colubreante, uma enorme língua. Os números 1 e 2 denotam a influência Pop e investem a obra de um significado misterioso, próprio dos fetiches africanos. A boca escancarada e olho injectado de sangue do personagem conferem-lhe grande expressividade e dramatismo, reforçados pelo movimento brusco da língua que projecta a escultura no espaço. Para que essa projecção do órgão vocal não perca a ligação com a figura que o arremessa, acabando por se lhe sobrepor e truncar o nexo que os une, o artista prolonga o comprimento da tábua negra de suporte para lá do espaço que ele percorre. Só assim o terrível grito que se escapa das goelas do personagem pode utilizar a língua como pista de descolagem para se elevar amplificado e zurzir ribombante os ouvidos dos espectadores.

Este é um obviamente (mais) um grito de revolta contra a situação política, proferido com raiva e furor. Contudo, nesta obra as anteriores vítimas passivas são substituídas por um personagem sublevado e ameaçador que não cala os sentimentos insubmissos que lhe revolteiam na alma. A voz é o meio de que serve para denunciar e combater o poder instituído, desprovido como está de braços com os quais pudesse empunhar armas.

Mas as palavras não chegam sequer a se formar, dissolvido o seu embrião fonético num brado gutural que nos recorda, ainda que se tratem de situações diferentes (sendo todavia obras criadas num contexto de guerra e de resposta à violência), o berro desalmado da mãe de *Guernica* carregando a criança morta. Todavia, o esforço tremendo do personagem exaure-o de energia e as suas forças parecem diminuir no final

do grito revoltoso, sobrevivendo o cansaço e a exaustão que forçam a língua a dobrar-se, murchando como um falo impotente.

Se esta obra marca o início da rebelião dos próprios personagens contra o regime, na recusa do martírio de enforcados e crucificados pela atitude de contestação, mostrando que antes do suplício existirá a luta, também parece demonstrar que face ao poderio do regime mesmo os mais inflamados protestos tendem a soçobrar no embate contra a muralha colonial. Ainda assim, como em todas as revoluções, trata-se de um importante começo. A partir de agora muitos outros personagens, estimulados pelo destemor deste, irão dar continuidade ao seu protesto. Pois uma vez solta, a língua contestatária não voltará a ser recolhida¹⁹⁴.



Totem 1971

Numa tribo africana o Totem possui um conjunto complexo de funções rituais, mágicas e sociais, sendo representando por um ser, animal ou planta, no qual se pode encontrar o espírito de um antepassado, funcionando assim- tal como a heráldica para os nobres - como o símbolo e elemento de coesão da comunidade. No caso de representar uma determinado animal, tal significava, pela condição acima referida, que ele não poderia ser comido. Em Angola o Totem envolve uma prática mágica associada ao culto dos antepassados, os quais, como já mencionado, desempenham o papel de intermediários entre o mundo terreno e o mundo do além, satisfazendo pedidos e protegendo os membros da tribo.

Se nesta obra José de Guimarães continua a explorar a religião africana e os seus objectos de culto, construindo um objecto totémico segundo os seus códigos plásticos, tal como havia feito com o Fetiche, o objectivo é, uma vez mais, social e político. Porém, desta feita o artista, sem deixar de visar o território onde se encontra, aponta as suas flechas para aqueloutro do qual partiu. Pois o que claramente representa, de um

¹⁹⁴ A exceção é a obra *Formas Africanas*, p. 142 e *Alfabeto de Símbolos - Dupla Cabeça Tatuada com um Olho*, p. 137.

modo ainda mais notório do que nos trabalhos precedentes, não se eximindo de colocar a letra **P** para não restar a menor dúvida, é o seu próprio país. Mas, se os africanos escolhiam animais nobres - como o leão e o antílope - para representarem dignamente os antepassados, o artista escolhe uma criatura infantil e grotesca para simbolizar Portugal.

Contribuindo o Totem africano para a formação individual e colectiva de cada elemento da tribo à qual pertence, sendo a força aglutinadora e o guardião da identidade, José de Guimarães, partindo do mesmo pressuposto mágico-simbólico, parodia a identidade nacional e os valores do regime. Ou seja, existindo um Totem de Portugal criado pelo regime, ele só poderia se assemelhar às figuras e aos símbolos da pátria exaltados pela propaganda do Estado Novo, tais como os cavaleiros medievais, os navegantes e as caravelas, a cruz de Cristo. De semelhantes Tótemes evocativos da grandeza do passado se encheu a *Exposição do Mundo Colonial* de 1940, realizada em Lisboa, da qual o Padrão dos Descobrimentos é um bom exemplo. Como tal, este é um Totem iconoclasta parodiador do passado e do presente, zombeteiro da identidade lusitana, e cuja única magia é a da sátira.

Desprovida de pescoço e encimada no tronco como se este fosse um plinto, com um chapéu que não lhe cobre a cabeça, a criatura apresenta um rosto de palhaço triste, para o qual só a contracção dos lábios contribui ante o vazio do olhar. Por outro lado, tendo só uma orelha, apresenta a sua capacidade auditiva condicionada, escapando-lhe parte da comunicação. E como remate burlesco, parece necessitar de se apoiar na letra P, aqui vulgarizada pelo papel de suporte desempenhado, para não tombar.

É essa a imagem impiedosa que José de Guimarães transmite da sua pátria: um país amordaçado, cego e surdo, onde os cidadãos não se podem expressar nem receber a informação do exterior, transformados assim em seres vazios, melancólicos e infantilizados como este pobre Totem. Porém, qual *Golem* com pés de barro, a sustentabilidade desta situação deprimente está dependente de uma frágil letra.



Sem Título 1971

Esta é a obra deste período que mais se aproxima da plástica e do simbolismo de um fetiche africano. Talhada em madeira, figura em perfil um homúnculo colorido, provido da cabeça que exhibe a língua exposta em obras anteriores e cuja hirteza do corpo não impede a transgressão anatómica do braço matizado com as cores de Portugal, pregado como se fosse uma perna ou até uma cauda. Conquanto a presença do modernismo Pop impregne a escultura de um impacto visual intenso, a postura do personagem e os sinais geométricos que a decoram remetem-nos para os fetiches e para a semiótica dos povos de Cabinda. Na cultura Ngoio um rectângulo quadriculado significa uma cama ou uma esteira, transmitindo a mensagem - assente no princípio de que se construirmos uma cama estaremos a salvo das mordeduras dos bichos rastejantes - da necessidade de mudarmos, de lugar ou companhia, quando algo ou alguém não nos agrada¹⁹⁵.

Assim, neste fetiche que arroja a língua não deixando que o silêncio e cujo punho cerrado avisa estar preparado se digladiar contra quem o ameaça, fortalecido pelas marcas de pregos no rosto que mostram se dotou da força protectora dos espíritos para não ser derrotado, o conjunto de quadrados do olho recorda a inevitabilidade da mudança - do derrube da ditadura - quando não estamos satisfeitos com determinada situação. Comparado com as figuras flageladas do *Enforcado* ou do *Fetiche com pregos*, ambas vencidas e humilhadas, este personagem combativo e temerário manifesta a nova atitude de confiante desafio ao regime por parte de José de Guimarães, cujo incipiente arranque se verificara na escultura sem título já analisada, sendo, provavelmente, a obra deste período colonial donde irradia com mais intensidade o feixe da contestação.

Então, para que esse apelo à revolução se constitua numa atitude de combate, como que dando coerência ao conselho Cabinda enunciado, o fetiche arma-se de uma espécie de um escudo, igualmente quadriculado. Agora ele é um autêntico guerreiro africano, um

¹⁹⁵ MARTINS, Joaquim - *Sabedoria Cabinda: símbolos e provérbios*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1968, p. 119.

manipanso protegido por forças sobrenaturais e inspirado na sabedoria tradicional, pertencente à indómita legião de figuras plásticas com que José de Guimarães fustiga o regime do Estado Novo.



Alfabeto de símbolos – Dupla cabeça tatuada com um olho 1972

Neste trabalho José de Guimarães celebra a mestiçagem de portugueses e angolanos, substituindo o manifesto político pela fraternidade racial. Por esse motivo, as anteriores expressões de agressividade ou tormento dão lugar a um semblante sereno e amistoso, recolhendo-se a língua do protesto. Por isso, em vez de nos inquietar esta máscara transmite-nos uma sensação prazenteira, ainda que misteriosa.

Como o enigmático título da obra se refere a uma dupla cabeça, parece-nos inequívoco - seguindo a linha de interpretação assente na mestiçagem - procurar então na obra uma combinação da cultura africana com a cultura portuguesa. Numa primeira observação, descobre-se intenção do artista de celebrar a mestiçagem racial e o sincretismo cultural pelo simbolismo cromático da junção do verde e do vermelho com o negro, assim como pela inclusão da lista diagonal que evoca as tatuagens e as escarificações rituais efectuadas em algumas tribos angolanas. Ou seja, a obra consubstancia um ser que apresenta as cores de Portugal, mas também é negro e possui a pele tatuada. Mas, depois, constatamos ainda que o formato desta cabeça híbrida está mais próximo de algo semelhante a um elmo de um cavaleiro dotado de uma viseira do que de uma máscara ou fetiche com os traços fisionómicos estilizados.

A sugestão de um capacete guerreiro faz-nos recuar na História até aos tempos da formação do território nacional e concomitantes batalhas de reconquista, assim como, já no Período Moderno, à epopeia dos Descobrimentos, também ela em parte conseguida pela força das armas, que conduziu os navegadores lusitanos às costas de Angola. Dessa forma, quase de um modo conceptual, uma parte da História de Portugal é evocada. Por outro lado, como referido, a presença de Angola transparece no próprio tipo da obra apresentada, que se inspira, mesmo figurando um objecto de outra cultura, nas máscaras

e nos fetiches africanos e nas práticas de tatuar ou escarvar o corpo humano. Desse modo, a escultura exhibe, combinados nessa dupla cabeça, o passado épico de um povo e as tradições mágicas de outro.

E como a obra começa por ser intitulada *Alfabeto de Símbolos*, podemos ainda avançar para uma leitura subsequente desta afirmação do encontro de culturas interpretando-a também como representando quer o colono branco que assimilou os usos e costumes negros, africanizado, quer o nativo angolano instruído nas escolas portuguesas, europeizado, ambos se transformando por esse processo osmótico em homens e mulheres providos de uma maior riqueza cultural e humana, reforçando assim José de Guimarães a apologia da miscigenação, do cosmopolitismo e da comunhão dos saberes. Algo que o próprio, através dessa mesma arte, veio a constituir um singular exemplo.



Alfabeto de símbolos – Pé de três dedos 1972

Este pé negro com perna decepada acima tornozelo apresenta apenas três dedos, separados por reentrâncias curvas que o animam de expressividade e dramatismo. Afastado da morfologia humana, comum a todos os mamíferos, de cinco dedos, para se aproximar das garras dos répteis e das patas das aves, órgãos que se ramificam em apenas três extremidades, tal pé sofreu uma mutação que o desvia da sua função original. Se um pé sem deformações anatómicas tem como função sustentar o ser humano e permitir-lhe a locomoção pelos seus próprios meios, a este estranho órgão, ao qual não pertence nenhum corpo, compete outra missão.

A de simbolizar a condição do homem africano.

Para tal, no contexto de guerra colonial destas obras, podemos considerar que este elemento do alfabeto sígnico de José de Guimarães pode resultar da fusão de um pé com duas carantonhas de boca aberta num só elemento, redundando esta figura, que desconcerta o espectador pela distorção de um membro do corpo facilmente reconhecível, numa forma híbrida e ambígua. Ou seja, a personificação de uma parte anatómica, atribuindo-lhe sentimentos humanos.

Assim, ao símbolo das longas caminhadas percorridas pelos nativos angolanos no seu extenso território, do trabalho, do esforço e também da pobreza, é acrescentado, num nexo de causa e efeito, a imagem do rosto desfigurado pela dor, cujo padecimento se transverbera em gritos pungentes. Neste pé descalço deformado pela servidão manifesta-se a angústia de um ser humano que recusa o destino imposto pelos colonizadores, em cujo aspecto símile de uma garra reptílea subjaz o despertar dos instintos guerreiros que o libertarão.



Máscara Fetiche 1972

Neste quadro José de Guimarães volta a utilizar máscara que projecta a língua tal um camaleão, desta feita variegada como um arco-íris, sob um fundo fragmentado em planos sob os quais se descobrem uma gama múltipla de elementos composta por símbolos, números e formas decorativas como pontos coloridos. Uma pletera de informação visual e simbólica onde se cruzam a cultura europeia com a cultura africana.

Como não existe profundidade, a figura e o fundo poderiam confundir-se num somatório plástico próximo da abstracção; contudo, para além do olho egípcio que nos fita em desafio, individualizando a figura pela antropomorfização derivada, nenhuma das matizes do espaço envolvente da máscara a atravessa, protegida esta por um contorno negro que lhe permite sobressair do conjunto sem romper o elo unificador. Assim, neste emaranhado de planos geométricos e cores contrastantes, complexificado pela profusão de símbolos e números, a máscara fetiche assume um protagonismo discreto, como se dotada de uma camuflagem destinada a dissimulá-la sem a esconder. Constituindo a máscara que arremessa a língua a figura central da obra, os demais elementos do quadro não se reduzem todavia a massas gravitantes em sua volta. Então, se a temática da denúncia da ditadura e do apelo à sedição domina a mensagem escondida no quadro, esta é reforçada pelos restantes símbolos aportadores de outras informações que, na interacção com a máscara e entre elas mesmas, criam uma história,

ou conjunto de histórias, onde se narram as consequências do colonialismo. Por isso, esta é a história de uma tragédia; a da Guerra do Ultramar.

A morte espalha-se pela obra personificada nas cruzes, nas sucessões de pontos e manchas que mais não são do que campos de soldados deixadas nos locais de combate, no próprio símbolo de uma tumba, azul e encimada pelo número 1. Representante da unidade, o número 1 individualiza cada combatente morto, afirmando a singularidade de cada ser humano ceifado pela guerra colonial, impedindo que tal morticínio os reduza à condição de vítimas anónimas, soldados desconhecidos a que todas as nações erigem monumentos. Como contagem macabra dessas vidas perdidas, surge, em progressão para o infinito, uma série numérica que, começando do 1 (verde sobre o vermelho), avança até ao número 2, daí saltando para a abstracção matemática N (negro); nesse intervalo impossível de alcançar, que pela interminável dimensão extravasa os limites do quadro, repousam os milhares de mortos de ambas partes envolvidas no conflito, ilustrada a mensagem numérica pelos símbolos da morte referidos em cima, que José de Guimarães coloca ao seu lado e sob a máscara fetiche.

Todavia, existe uma possibilidade de se a esconjurar, por uma outra via que não a da matança do inimigo: a carta enviada para a metrópole mediante a qual os soldados mandavam de volta a casa, para junto das famílias, toda o sentimento que conseguiam colocar numa quantas folhas de papel e dentro de um envelope. Neste discreto envelope, o desespero e a esperança enovelados, o pavor da morte e a afirmação da vida, a promessa de um regresso, são e salvo, redigida sob o som dos obuses e das balas, os gritos dos que agonizavam estropiados nas enfermarias. A carta do soldado atestava que ele estava vivo, de boa saúde, que em breve estaria de volta - «o meu regresso» -, ainda que, no tempo desta cruzar o oceano, horas antes de a família a ler emocionada e novas velas serem acendidas aos santos protectores, o autor das linhas já se encontrasse dentro duma das tumbas representadas no quadro.

Por isso a máscara chora, vertendo lágrimas acres de um olho onde a pupila encerra a interminável progressão da mortandade, alimentada pela incessante vinda de novos soldados (que a seta verde com uma máscara semelhante poderá representar), a qual também lhe explode dentro da boca num lamento de raiva pelo imolação absurda de homens. E como nesta tragédia todos os símbolos concorrem para esse plangor da

máscara fetiche, esta, como foi dito, se deles se demarca por uma ténue linha negra necessária a uma definição morfológica inerente à representação figurativa pretendida pelo artista, também deles se nutre e fecunda, mais não sendo a atormentada fácies que apresenta o reflexo dessa simbologia da morte que a cerca.



Sem título 1972

Prosseguindo a exploração da máscara colocada de perfil com um olho frontal - cuja pupila é de novo o símbolo da mudança Ngoio - e tatuada com os números 1 e 2 que arroja a língua na atitude de desafio, protesto e até impotência já mencionadas, José de Guimarães coloca desta vez o personagem dentro de uma cavidade, na qual parece estar escondido, e atravessa-o com um braço longitudinal que brota da terra. O fundo onde a acção decorre permanece abstracto, pela sucessão de planos coloridos, e bidimensional; a seta vinda do canto superior esquerdo presente em *Máscara Fetiche* também se repete, embora a pequena figura que a habitava haja desaparecido.

A presença constante desta máscara que ousou soltar a língua nas obras de José de Guimarães, entre 1971 e 1973, revela o crescendo de insatisfação do artista com a situação política e a necessidade de expressar tal sentimento recorrendo às armas que dispunha: a arte e a magia combinadas. Como se necessitasse de repetir incessantemente o sortilégio, diversificando-o em novas mandingas, cada qual com um novo poder, ante a resistência de um regime que ameaçava perpetuar-se.

Assim, aparentemente iguais na forma e no conteúdo, cada uma destas máscaras possui uma nova função, naturalmente complementar da primeira que José de Guimarães criou - a matriz -, expressando na sua relação com o conjunto de signos que a rodeia, contra si se dirige, ou trespassa, algo que ainda não fora dito, uma arma ainda não utilizada. Esta, como iremos tentar demonstrar, conquanto também concite à insurreição e proclame a mudança política, diverge das anteriores por aquilo que designaremos de uma nova estratégia de confronto.

Agora a máscara emerge de um buraco, talvez uma trincheira, onde se achava escondida para soltar a língua desafiante. Como tal, esteve oculta, por sentir necessidade de se proteger, tendo esperado a altura certa para se mostrar. O factor tempo é assim introduzido na obra, sugerindo esta emersão da personagem a ocorrência de um intervalo temporal- longo ou curto não sabemos- entre a acção de se esconder e o subsequente reaparecimento. Esse hiato corresponde a uma espécie de hibernação da máscara, uma passagem à clandestinidade, descobrindo porém um recrudescer da repressão política. Assim, ante o intensificar da vigilância urge adoptar outra estratégia que não a do confronto directo e da exposição pública.

Na arte da guerra a retirada, a dissimulação e o silêncio são ardis mais importantes que as atitudes temerárias e inconsequentes; pois da capacidade de aguardar o momento exacto para agir, o fugaz instante da vulnerabilidade do inimigo, depende o sucesso da acção pretendida. Então, a figura mágica, tal um animal escondido na toca, aguarda pacientemente que o perigo desapareça e só depois, nas costas dos predadores, ergue a cabeça para os afrontar. Torna-se então claro que semelhante procedimento se assemelha às tácticas de guerrilha dos resistentes angolanos, pacientemente emboscados no mato, para atacarem de surpresa e logo desaparecerem. Arriscamos assim perguntar, se José de Guimarães - membro do exército português -, na figuração de novas imagens de contestação política, se teria inspirado nas tácticas do inimigo que combatia?

Todavia, a cena revela algo mais do que uma emboscada, pois de novo encontramos o sortilégio. Um braço longínquo que se eleva do solo e atravessa a máscara, abre a mão tal um escudo protector sob a sua cabeça, interceptando três formas pontiagudas ameaçadoras. Como se uma força telúrica ou espírito das profundezas da Terra irrompesse em defesa da máscara da liberdade. Se Miró no cartaz *Aidez L'Espagne*, criado para angariar fundos para a república espanhola durante a guerra civil, colocou o Sol junto ao personagem que enfrenta o franquismo, revigorando assim a causa republicana com as energias cósmicas, José de Guimarães convoca as forças dos espíritos da Terra na luta contra a ditadura.

No entanto, talvez nem sequer os poderosos espíritos africanos possam conter todas as forças malquerentes, *Hidras de Lerna* coloniais em constante replicação ante os golpes

do artista, pois uma seta permanece apontada à máscara indicando a sua posição e tornando-a vulnerável; uma ameaça latente a exigir a feitura de novas magias.

José de Guimarães não tardaria a encontrar a solução.



Formas Africanas 1972

Em *Formas Africanas* José de Guimarães enreda uma composição fragmentada onde três principais partes nos apresentam situações distintas: uma mão ferida, uma máscara sufocada pela própria língua, a mesma máscara colocada agora de cabeça para baixo com a língua a trespassar-lhe o crânio (símile do *Enforcado*), cujo nexó é o sofrimento. E o título da obra encarrega-se de não deixar qualquer dúvida sobre quem sofre tais suplícios: o homem africano. Podendo escolher outros símbolos alusivos a formas ou motivos de África, José de Guimarães, nos antípodas dos postais e das imagens de propaganda que exaltavam o paraíso colonial, figura o martírio africano. Como se a postura desafiadora das anteriores máscaras recebesse agora um cruel castigo.

Assim, neste conjunto tripartido tece um rendilhado de horror no qual o sofrimento transparece cruamente na carne rasgada e na expressão de desespero - cuja palavra sugere no canto inferior direito - de uma só vítima. De facto, trata-se de um único personagem, verde e vermelho, pois mesmo quando se metamorfoseia de mão em máscara conserva no olho ensanguentado reminiscências da anterior ferida incisa. A sequência de seus padecimentos assemelha-se assim a uma banda desenhada, influência Pop tal como o fundo vermelho e azul atravessado por duas listas castanhas. Como tal, na leitura desta obra, propomos começar pelo lado direito, avançar de seguida para a cena do canto superior esquerdo e depois concluir descendo para a representação inferior.

Na cena inicial um braço decepado com uma mão de quatro dedos ergue-se hirto, numa sinalética de apelo à atenção do espectador que o contraste entre o amarelo e o verde, mais a ferida que escorre sangue, acentua. É como se nos mandasse parar, nos dissesse

«alto!». Então, nas costas dessa mão, vemos o princípio de uma contagem com os números 1 e 2 inscritos nas unhas e o golpe em forma de vulva, para o qual o nosso olhar propende magnético. Não sendo extensa, a ferida é profunda e evidencia uma violenta agressão.

Depois, na cena seguinte, construída sob o cenário azulado de um céu - ironicamente mais próprio para um lance idílico do que para um acto de brutalidade -, a mão demuda em máscara e debate-se contra a própria língua, cuja dilatação a ameaça sufocar e até, ao se transformar num estranha boca sem cabeça, engolir. Ao invés das máscaras berrantes que lançam as línguas na contestação à ditadura e ao colonialismo, esta figura emudece asfixiada pela acção descontrolada de seu órgão vocal. Ligando agora a primeira imagem a esta - assim com às anteriores obras -, entendemos que o sangrento golpe na mão resulta da punição pelo anterior brado da revolta - metonímia da repressão dos opositores ao regime; então, temerosa dessa consequência violenta, a máscara reprime o protesto, sufocando-se, desencadeando assim uma espécie de conflito psicossomático que lhe transforma a língua num tumor. E esse órgão tumefacto não apenas a silencia como lhe ameaça a vida.

Em baixo, sob um fundo laranja evocativo de algo semelhante a um inferno onde pululam pequenos grafitos - as cruzes da morte, os mais facilmente identificáveis nessa pictografia fúnebre - e, como remate dessa forma próxima de um pé, os números 1 e 2, pende, tal como o *Enforcado*, a máscara verde com olho vermelho. O desaparecimento da íris negra revela que ela está morta, definitivamente calada. Porém, a morte da máscara tanto se pode dever ao suplício da força invertida quanto ao trespassse da cabeça pela referida língua tumefacta. Esta tornou-se hirta, endureceu como se de um ferro de espeto se tratasse, e rebenta a ligação à boca para perfurar o palato e atravessar o crânio. O processo de revolta orgânica da máscara que asfixiou a própria voz atinge assim o término culminando numa autodestruição. Silenciada a voz pelo medo, a língua tolda-se de uma fúria suicidária.

O terror repressivo não se limita a massacrar os corpos, infligindo uma outra forma de violência na alma do ser humano. A violência da negação de si mesmo, ou o medo de existir. Mas aquele que se censura a si próprio, contendo o vendaval da fúria e da ânsia de ser livre, acabará por se destruir - avisa José de Guimarães.



Sem Título 1972

Escolhemos esta obra porque ela se diferencia dos demais trabalhos realizados no ano 1972, parecendo constituir uma nova experiência plástica onde José de Guimarães explora as possibilidades combinatórias de elementos Pop - como os números e as palavras - com formas geométricas. Para trás ficam as máscaras da insurreição e do padecimento, assim como os fetiches detentores de energias mágicas destinadas a derrubar a ditadura. O cortejo de personagens sediciosos ou atormentados é interrompido, dando lugar a figuração antropomorfa à presença da abstracção; a algazarra do protesto e da dor ao silêncio; o bulício à quietude. Parece tratar-se de um breve armistício, durante o qual o artista poupa o regime e retempera forças para novos ataques. Como tal, poderá esta composição, mesmo tendo sido composta durante o conflito colonial, não se enquadrar no que denominamos *obras de guerra*?

Aquilo que à primeira vista se apresenta uma construção pictórica talhada por geometrias abstractas, sugere afinal uma paisagem urbana vista de uma perspectiva aérea. Talvez a cidade de Luanda, deslumbrante e magnífica na época.

Os rectângulos são torres de habitação, os números e as letras correspondem a anúncios publicitários, as faixas coloridas mostram as grandes avenidas que rasgam o centro citadino, não faltando sequer as passadeiras para peões e as setas indicando as direcções. Todavia nesta cidade radiosa, ordenada segundo os princípios racionalistas do modernismo arquitectónico, próspera, onde tudo parece funcionar em sincronia perfeita, falta algo, a sua razão de ser: as pessoas. Nem dentro dos edifícios, nem nas ruas ou nos espaços circundantes conseguimos vislumbrar a presença humana. Esta é pois uma cidade sem homens nem mulheres, habitada pelos próprios edifícios, pelas infra-estruturas viárias, pela sinalética do trânsito e pela pirotecnia da publicidade. Colorida, luminosa, vibrante, mas deserta e desumanizada. Em suma, o admirável mundo novo ultramarino criado pelo Estado Novo.

Conhecendo bem José de Guimarães as grandes cidades de Angola, fervilhantes de gente nas ruas dia e noite, cujo nível de desenvolvimento técnico e arquitectónico, assim

como a oferta de bens e serviços, fazia de Lisboa um burgo provinciano e atrasado, a representação desta urbe despovoada constitui então uma forte crítica à sociedade colonial. Tendo o artista visto o rebulício das quitandas, dos mercados de peixe e dos hipermercados que só décadas depois existiriam em Portugal, a animação da orla marítima, dos bares e das casas de espectáculos, e o intenso trânsito nas grandes avenidas, mostra afinal a cidade vazia, como se todos se tivessem ido embora, brancos e negros abandonando-a, pois algo de tenebroso assombra este local.

Como mencionado em *Fetichismo com pregos*, conquanto a maioria dos portugueses que lá viveram - os ditos *Retornados* - o negue e se ofenda, contrapondo um modelo de sociedade justa e fraterna, sem conflitos raciais, que proporcionava oportunidades a todos independentemente da cor da pele, a verdade, tal como José de Guimarães no-la mostra, é que se todos eram iguais, uns eram bem mais iguais do que outros, vigorando na prática um sistema subtil de *apartheid* e exploração do nativo. Por isso, a cidade perfeita, maravilhosamente avançada, onde qualquer um desejaria viver, foi abandonada, porque não merece que ninguém a habite, pactuando com as suas leis vexatórias da dignidade humana.

Ou talvez este quadro da cidade deserta, ainda intacta e bela, contenha um prenúncio trágico, facilmente previsível mas ignorado pela maioria: a debandada caótica dos colonos e de muitos angolanos após o começo da guerra civil.

No entanto alguém deixou escrita uma mensagem - «o am (or?) quando (irá?) (virá?)» - que poderá sintetizar todas as razões para a fuga da cidade, ao nos revelar que em tal sítio não havia lugar para o afecto. Em baixo, avançando um passo na antevisão de fuga da população após o começo da guerra, mostrando já que da urbe radiosa pouco irá restar, frutas e grãos que evocam bombas em queda livre- o *alimento* do qual a população não mais foi privada - recordam uma outra realidade existente longe do conforto citadino confirmando a impossibilidade do amor em tempo de cólera e de guerra.



Série dos Feitiços 1973

Ao contrário dos pintores modernistas que se deslumbraram com a estética africana desprezando o significado e alcance das obras por ignorância ou preconceito, a José de Guimarães interessa-lhe principalmente o conteúdo e a finalidade das mesmas. Como tal, assumindo agora a capacidade de manipular as forças sobrenaturais, saber adquirido pela prática ritualista das anteriores obras concebidas em Angola, concita as forças sobrenaturais e captura as energias vitais, plasmando-as num conjunto de quadros denominado *Série de Feitiços*.

Em África, o uso da magia está reservado a uma elite que conseguiu superar um conjunto de provas de grande exigência física e mental, às quais poderá não sobreviver, pois atingindo o estatuto de feiticeiro dispõe do poder de vida e de morte sobre os homens. Tendo vencido o que considerava as etapas sucessivas de iniciação, num aperfeiçoamento do sortilégio contra o inimigo que pretendia derrotar, onde a pintura e a escultura desempenham uma acção mediúnica, José de Guimarães não teme agora considerar feitiços o trabalho que está a realizar. Se antes criava o agente- o fetiche ou a máscara- agora representa a acção mágica por ele produzida.

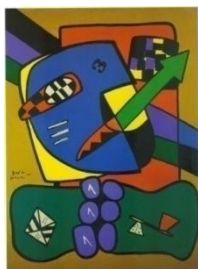
Sob um fundo de bandas azuis e cinzentas, frio, sobressaem as tonalidades quentes de seis formas fálicas e da conhecida máscara que exhibe a língua; sobre esta um quarto de círculo verde e amarelo, debaixo dos falos três cruces. Somos pois confrontados com uma leitura vertical da obra, dominada pelos dois ícones centrais delimitados dentro de rectângulos. A presença da máscara logo indica estar a suceder um ritual de magia africana, no qual o elemento sexual parece desempenhar um papel importante- como sucede com as estatuetas masculinas e femininas onde as características sexuais são frequentemente acentuadas, sendo tal um atributo indispensável ao poder do fetiche.

Se para a cultura ocidental o sexo e a religião formam pólos antagónicos, nomeando esta aquela uma das causas da desgraça humana e constituindo a associação de ambos uma provocação iconoclasta, para a mentalidade africana o significado é outro. As duas séries de protuberâncias fálicas colocadas frente a frente dotam o feitiço da potência sexual que em África, tal como sucedia nos cultos pagãos da era pré-cristã, está

associada à energia que concede a vida. Como tal, o princípio vitalista ou regenerador. Talvez por essa razão surjam por baixo as cruzes da morte, para que a mandinga vivificadora lhe esconjure o malefício, anulando-a. Mas o processo de exorcismo da morte - o objectivo deste feitiço - procede de uma vontade que lhe dá origem - a máscara. Assim, tal uma sequência de uma banda desenhada, criando uma acção que é sincrónica mas decorre noutro contexto espacial- funcionando o fundo de bandas azuis e cinzentas como um outro território que separa os dois acontecimentos -, os seis falos e as respectivas cruzes são consequentes de um processo iniciado pela máscara.

Provida de dois olhos sobrepostos, numa mistura de cubismo e pintura egípcia, a máscara interpela-nos com a mirada demonstrando estar vigilante. A prática mágica que executa - dominando a morte - exige-lhe uma atenção permanente; fatal o descuido, tal como podia suceder aos *Muxiques* displicentes e infractores das regras ritualistas. Mas, longe da perturbação evidenciada pelas máscaras anteriores, ela oculta as emoções, apresentando-se contida pelo resguardo dos segredos. Contudo, dentro de si, as séries ebulientes do número 3 denunciam uma intensa actividade mental: o transe profundo exigido à consecução do feitiço.

Prosseguindo a interpretação comum a todas as *obras de guerra* realizadas em Angola, esta máscara desencadeia uma macumba; porém, defensiva e apotropaica. Se a série tríplice de cruzes alude à guerra colonial e ao consequente morticínio galopante que ceifava portugueses e angolanos, o sexteto fálico convoca o renascimento. Como a protecção das armas de pouco valeu às vítimas, sendo o próprio problema e não a solução, e o simples passo errado de um soldado confrontava diariamente a medicina ocidental com os seus limites, urgia encontrar outros processos de preservar a vida. Nasce assim este feitiço protector destinado a esconjurar a morte dos campos de batalha pelo chamamento das energias vivificantes, necessitando para o sucesso desse intento mágico de atingir a matriz do problema. Este feitiço da vida representa pois uma nova forma de intervenção política, para lá do protesto e imune à repressão, equivalendo o exorcismo da morte ao fim do próprio conflito.



Máscara 1973

Em relação às obras precedentes, esta *Máscara* é a composição que mais se afasta da narração figurativa cujo conteúdo simbólico não distingue a mensagem política do feitiço. O jogo de formas coloridas redundaria numa pintura abstracta não fora a presença de elementos reconhecíveis como a língua hirta e o olho inspirado no símbolo Ngoio da mudança, assim como as mãos (ou pés) unidos cuja ponta dos dedos sugerem falos, o envelope da carta do soldado e algo que parece ser um mastro com duas bandeiras. Assim, o conhecimento prévio do período africano de José de Guimarães - as máscaras exibindo a língua - determina a leitura desta pintura, sendo necessário ao espectador essa informação para descodificar esta intrincada construção geométrica.

Então damos-nos conta de que esta máscara azul inverte o sentido das anteriores, estando voltada para o lado direito, e de que a sua língua segue uma trajectória ascendente tal uma flecha disparada. Essa língua viperina e o olho em quadrícula consolidam a obnubilação da antropomorfia procurada noutras obras. Há assim neste processo de reconversão da figura humana num modelo geométrico, na passagem da máscara carnal para a máscara mecânica (tendo em conta a constante função mágica e a possibilidade de encarnar espíritos deste ícone), um intento de a desumanar. Se noutras obras transparecia a labareda do sofrimento e da revolta, ou a fúria dos espíritos guerreiros, aqui, pelo esbatimento dos traços anatómicos, tal alvoroço de emoções não ressumbra. Porém, a contestação fervilha com a mesma intensidade.

Parecendo à primeira impressão integrar o fundo abstracto de que se compõe o quadro, a máscara, quando atentamos na projecção da língua-seta de sua boca, destaca-se do conjunto revelando uma mandíbula dentada ferina e um disforme olho oblongo. Ao invés do órgão dobrado e flácido exibido por outras máscaras, esta língua erecta perfura o espaço. Tal impetuosidade anima o viso da máscara, dotando-a de uma expressividade que o esbatimento dos traços antropomorfos não permitiria. Sendo ela própria um composto de duas formas geométricas - um rectângulo e um triângulo - cuja presença não interfere na atonia dos demais elementos não-figurativos, provoca uma descarga de

energia dentro da máscara, como se ao invés de expelida pela boca nela penetrasse, que a sacode do torpor abstracto encarniçando-a. E assim, da arremetida desta língua-seta, invertendo a ordem do efeito e da causa, promana também nesta o frenesi guerreiro que outras máscaras de José de Guimarães patenteiam nos feitiços contra o inimigo.

Na zona inferior do quadro encontramos de novo os símbolos da fecundidade e da vida, integrando um órgão que, tanto podendo ser um pé quanto uma mão, cria uma situação ambígua, por também sugerir (sendo neste caso uma mão) a postura de oração. A interpretação deste ícone complexifica-se quando atentamos que a série trinarria do número 1- numa nova alusão á Trindade cristã - se relaciona com o número 3, inscrito como se fosse um outro olho, na máscara e descobrimos, de um lado, o envelope do soldado, e do outro, aquilo que parece ser um mastro com duas bandeiras.

Se neste feitiço se evoca, uma vez mais, e pela via do sincretismo, a magia protectora da vida, tal implica que ameaça da morte ainda não foi esconjurada, urgindo a prossecução de novos sortilégios apotropaicos. A carta, a única via do soldado para escapar da guerra, como se dentro dela pudesse viajar de regresso a casa, surge assim com símbolo desse apego à vida, catalizando o sortilégio. E o suposto mastro com duas bandeiras (uma vez que tal símbolo não aparece nem no alfabeto de José de Guimarães) é, provavelmente, o símbolo Ngoio do machado cuja mensagem alerta para não se utilizar a força no tratamento com os homens (como se faz com o machado quando este é encabado), pois nada de bom poderá advir desse procedimento bruto¹⁹⁶.

Então, se esta *obra de guerra*, mesmo dissimulada sob um fundo abstracto, como convém a quem combate, evidencia ímpetos belicistas, igualmente, apesar desse explícito propósito belígero, nos sussurra que deveria ser a via pacífica o modo de entendimento dos homens, contrapondo à política ultramarina portuguesa a sabedoria ancestral cabinda.

¹⁹⁶ MARTINS, Joaquim - *Sabedoria Cabinda: símbolos e provérbio*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1968, p.18.



Série dos Fetiches 1974

Nesta obra, José de Guimarães cria um complexo fetiche onde máscaras, partes anatómicas, números, fragmentos geométricos - entre os quais um conglomerado exterior de quatro circunferências - deslizam uns sobre os outros em meneios sensuais. O espaço dentro do qual se movem, e por vezes ultrapassam, evoca uma mandorla - símbolo cristão do sacrifício perpétuo -, embora, como adiante se verá, talvez tal simbologia já não se aplique à mensagem desta composição. Plasmados contra um fundo abstracto de cores sombrias, irradiam as tonalidades quentes do Sol e da terra africana que, quando próximas da cor verde, nos remetem para a presença portuguesa. Tal como noutras obras, uma faixa cruza em diagonal o quadro, sofrendo uma mudança cromática - do preto e branco para o azul e o vermelho - quando lhe trespassa o núcleo. Semelhante variação revela pois a existência no cerne deste Fetiche de uma energia capaz de produzir alterações nos elementos provindos do exterior.

Duas máscaras com a língua de fora dominam a composição, fazendo convergir o olhar do espectador para o topo do quadro. A máscara superior apresenta o pormenor cubista da convergência de dois ângulos de visão num só, revelando-se frontal e de perfil. Porém, ao pequeno olho direito escasseia a força para sustentar a atenção do espectador nessa face que nos quer fixar de frente, acabando aquele por desviar o olhar para o lado esquerdo e assim se concentrar na imagem em perfil da máscara. A forma triangular que sugere parte da face da máscara vista de frente contribui então para uma divisão de ambas, na qual a parte colocada lateralmente, devido à presença da língua, adquire expressividade enquanto a outra, na ausência de qualquer traço psicológico recognoscível, se esvazia de emoções.

A máscara inferior, colocada de cabeça para baixo, insere-se num conjunto formado por um braço e um seio. Assim, o princípio de um corpo que, pela primeira vez neste símbolo do sofrimento e da revolta, apresenta atributos femininos, é sugerido. O tamanho desproporcionado do seio em relação à máscara e o facto de tanto esta quanto o braço se acharem contidos dentro da sua área contribui para reforçar a importância do

elemento feminino. Talvez por essa razão a ferocidade bruta de outras obras haja sido substituída pela sensualidade e pelo mistério. Comparando-a com as anteriores, existe portanto algo de novo nesta composição.

Ambas as máscaras estão envoltas por duas semi-circunferências cujo encaixe descentrado não impede a formação de uma unidade, dominante da composição. Assim, neste conjunto, se o seio redondo traz a volúpia, o número 7 sustenta a aura enigmática, perdendo desse modo força o protesto frouxo das pequenas línguas murchas que pendem das máscaras. Porque, afinal, talvez já não se trate de qualquer protesto-perdendo também por essa razão o sentido a simbologia da aludida mandorla.

Depois, em baixo, serpenteia a amálgama de formas boleadas, cujas massas coloridas parecem dilatar-se crescendo para o fundo cinza do quadro, intensamente carnis e lúbricas. Dessa forma, quando atentamos nas partes anatómicas- mão, pé e vulva- soltas nesse bulício, a delicada sugestão erótica corporizada pelo seio descamba num delírio lascivo de corpos emaranhados. Conquanto se apresente discreta, quase perdida no fundo do quadro, sob a aparência de um lábio osculador, a pequena vulva garante à interacção das formas arredondadas a expressão de uma sexualidade desabrida, que doutro molde mais não passaria de uma ondulação vagamente carnal. Substituindo os falos que noutras obras possuíam a propriedade mágica de proteger a vida, este sexo feminino parece simbolizar apenas o prazer.

Não tendo sido possível apurar nem o dia nem o mês correspondentes ao término do quadro, interpretamos então este predomínio do erotismo e do mistério sobre a contestação política como um forte indício da obra ter sido pintada após o 25 de Abril de 1974. Porém, as máscaras, repetidamente pintadas e esculpidas entre 1972 e 1974, como que impõe a sua presença nesta obra, ainda que desprovidas do anterior simbolismo. Reminiscências formais esvaziadas do precedente conteúdo. Por isso esta é uma composição terminal, que marca o fim das *obras de guerra*, e de transição para um novo período, no qual a exploração do corpo da mulher e do sexo será intensiva, tendo como método o desmembramento anatómico, onde apenas o título de uma obra - *Gioconda Negra* - nos fará considerá-la como parte da Fase Africana de José de Guimarães.



Gioconda Negra 1975

Entre 1503 e 1505 Leonardo da Vinci pintou *Mona Lisa* - também denominada *Gioconda* -, figura andrógina de expressão enigmática devido ao sombreado da boca e dos olhos lhe mascarar as emoções, inserida numa paisagem fantasmagórica onde o ar, a terra e a água se fundem para criarem uma atmosfera de luz e névoa (*sfumatto*) indiciadora de profundidade espacial, que se tornaria num dos principais ícones da história da pintura.

Séculos depois, em 1975, José de Guimarães, ao pintar *Gioconda Negra*, revivesce a mais emblemática obra do Renascimento e mede forças com o seu autor. Se Leonardo pretendeu homenagear uma mulher nobre, provável esposa de um patrício integrante das elites florentinas, e aprofundar o conhecimento da realidade física, José de Guimarães rende tributo à mulher negra combinando a plástica modernista com a estética africana (o rosto de máscara). Dessa forma, tal como Picasso havia feito com as variações a partir de *Las Meninas* de Velásquez, para além do desafio ao mestre Leonardo e do confronto entre duas épocas separadas por cinco séculos, José de Guimarães ousa colocar num mesmo nível a cultura europeia e a cultura africana, ainda que apresente esta contaminada por aquela. Afinal, a *Gioconda*, esse símbolo do refinamento espiritual do Ocidente que todos os anos atrai milhões de visitantes ao Louvre, fonte inesgotável de estudo e propenso às mais variadas interpretações, também pode ser africana, de uma cultura considerada primitiva brotar. Tal significa que os valores, as tradições e o pensamento africano possuem a mesma importância dos europeus, não se confinando o génio humano a um único continente e a uma só civilização.

Todavia, esta é uma Gioconda mestiça, negra com cabeleira loura, envergando um rosto de máscara tribal num corpo fragmentado pela estética modernista, colocada numa savana surrealista e Pop, nascida em África de uma mãe europeia. Como tal, por propor uma combinação de genes e de culturas, talvez esta seja a obra do período africano que melhor encarne a afirmação da mestiçagem pretendida por José de Guimarães, ideia central desta tese.

Este hibridismo cultural reveste-se também de uma dimensão temporal pela síntese resultante da transposição de uma obra do século XV para o século XX. Embora se mantenha um simulacro do esquema compositivo piramidal do Renascimento, com a *Gioconda Negra* consolida-se esse processo de fragmentação do corpo, ou de obras de outros artistas- a desmontagem anatómica ou plástica e a consequente recombinação -, iniciado em 1975, que o levará às picto-esculturas em papel, e que caracterizará todo o percurso seguinte do artista.

Nesta pintura, a cabeça da personagem flutua sem pescoço por cima de um agregado de membros anatómicos, sobrepostos numa articulação de marioneta, que evocam a condição feminina. Assim, esta Gioconda mestiça de José de Guimarães, ao contrário do ser andrógino e frio de Leonardo, pulsa sensualidade e erotismo, constituindo a postura das mãos sobre um imaginado sexo uma poderosa sugestão de volúpia. Mas, se os seios, as mãos e a perna apresentam fidelidade aos modelos reais, o órgão que simultaneamente contém o tronco e as nádegas plasma-se numa espécie de coração quebrado que subverte o esforço de reconstituição do corpo pelo espectador. Dessa tensão entre o figurativo e o surrealista se forma parte do mistério desta obra, que a inserção do número 2, também ele fragmentado, acentua, concentrado na tela de Leonardo no sorriso enigmático da retratada. Talvez por essa razão a mulher mestiça de José de Guimarães possa prescindir de uma boca, servindo-se apenas da crueza do olhar para nos dizer o que sente, e assim evitar a melifluidade melancólica da sua emula renascentista.



Palhaço 1983

A partir de 1983 José de Guimarães empreende uma mudança na produção artística ao transportar para fora dos quadros os personagens. Dessa passagem da tela para o mundo exterior, resulta uma série de figuras estrambólicas materializadas em esculturas bifaces de pasta de papel, cujo traço de união é o desmembramento do corpo em partes articuladas pelas barras de metal que sustentam a

obra. O *Palhaço* é um desses primeiros trabalhos, denominados picto-esculturas ou *morfemas*.

Sendo os palhaços figuras circenses burlescas, pródigas em momices e disparates para divertimento do público, sua representação pode propiciar a alguns o sorriso, enquanto a outros apenas a comiseração. Contudo, ante este personagem de José de Guimarães é o espanto a primeira impressão que nos assalta, pois tratando-se de uma figura picaresca, com a idiotia estampada no rosto, descobrimos, no tronco e num braço, as cores da bandeira nacional e a cruz de Cristo - símbolos de Portugal e da sua História.

Formado por uma estrutura metálica cruciforme assente numa base de pedra, o *Palhaço* compõe-se de uma só perna, bojuda para o suportar, terminada no já conhecido pé de três dedos, um tronco com os braços soerguidos e uma cabeça provida de um barrete de duas abas, símile da mitra de um bispo. A decoração em série triangulares da perna alude aos escudos que representam as lutas da independência e as conquistas lusitanas; a cruz negra no tronco verde e vermelho apresenta-se degradada, como se proviesse de um passado longínquo de luta contra os infiéis; num dos braços surge uma serpente, o símbolo da tentação luciferina e no outro a cruz de Cristo que as esferas armilares dos Descobrimentos ostentavam; a fisionomia apatetada que o personagem, boquiaberto e desorientado, mostra deve-se ao insecto rastejante que lhe coube por olho.

O conjunto perna/pé e a cabeça estão de perfil, voltados para sentidos opostos, mas o conjunto do tronco e dos braços apresenta-se de frente. A estranha morfologia e as impossíveis contorções corporais da figura tornam ainda mais bizarra esta impiedosa paródia iconoclasta da nação portuguesa. Ao invés de seguir a tradicional representação que associava Portugal aos feitos de grandes guerreiros, destemidos navegantes e prosélitos engrandecedores da cristandade, José de Guimarães ousa incarnar a pátria e os seus heróis num patusco polichinelo.

Mas vai ainda mais longe.

Além de palhaço, este personagem está perdido, sem saber para que lado se dirigir, num conflito irresolúvel entre a perna e a cabeça cujo resultado é o imobilismo. Assim, Portugal, para lá de actor de situações tanto mais caricatas e ridículas quanto mais as pretende investir de suprema importância, encontra-se desnortado, hesitante quanto ao

rumor a seguir, acabando paralisado pela dúvida. A marcha burlesca e risível que do passado conduz ao presente parece bloqueada, por falta de alento do interveniente.

Como tal, num ápice - o espaço de tempo que leva o espectador a decifrar a mensagem da obra -, a História e o imaginário de um povo, elevados pelo sistema de ensino e demais referentes culturais a uma categoria próxima do sagrado, logo inquestionável, são desfeitos numa sátira escarnosa nunca antes arriscada na arte portuguesa. Se Almada Negreiros, em arroubos nacionalistas de Estado Novo, celebrou heróis como D. Fuas Roupinho nos murais das docas de Alcântara, José de Guimarães, nos primeiros anos da democracia, liberto dos censores que afinal nunca entenderam suas mensagens, celebra a liberdade iconoclasta da arte moderna recorrendo à paródia para nos obrigar a interrogar a nossa História e nos alertar para a urgência de definir um rumo perante a inércia pós-revolucionária. Criado três anos antes da entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia (hoje União Europeia), num grave período de crise económica e política, durante o qual se discutia acaloradamente as grandes decisões a tomar quanto ao futuro - uns apontando para a Europa, outros indicando a África e o Brasil como destino -, este *Palhaço* traduz essa necessidade de questionar o percurso do país e de expor a desorientação colectiva que tolhia os cidadãos.



O Pescador 1983

Este ser desconjuntado, dotado de um corpo assimétrico no qual um braço se liga a uma perna mas não ao tronco e onde a outra perna surge invertida com o pé voltado para cima, apresenta, entre outras cores, aquelas que, tal como sucedia nas máscaras africanas, o identificam com Portugal. É pois de um pescador nacional que se trata. O nosso país possui uma tradição histórica de comunidades piscatórias que do Alto-Minho ao Algarve povoaram a costa contribuindo para fixar populações no território assim como para o desenvolvimento económico - homenageadas por Raul Brandão na obra *Os pescadores*. A pesca está inclusivamente associada ao início do ciclo dos Descobrimentos e do Encontro de Culturas pois é o

navegante vianense João Álvares Fagundes que ao atingir a costa da Terra Nova no primeiro quartel do século XVI *descobre* o bacalhau - cujos pratos culinários simbolizam no estrangeiro a gastronomia portuguesa. Como tal, a figura do pescador reveste-se de grande importância na história e na cultura portuguesa.

O avatar de pescador criado no mundo de prodígios e paradoxos de José de Guimarães provoca-nos, naturalmente, admiração e estranheza. Não o seu corpo desconchavado e contorcido - algo que se pode considerar normal nas esculturas do artista -, mas sim a particularidade deste ser que se dedica à pesca não possuir redes, anzóis ou até um barco. Ou seja, apresenta-se desprovido dos utensílios indispensáveis à sua profissão. Todavia existe um peixe, o que significa ter conseguido o *Pescador* atingir o seu objectivo. Assim sendo, a obra encerra o mistério de saber como o terá feito, de que métodos se serviu para capturar o peixe? E o caso complica-se quando constatamos que o peixe parece voar para dentro da bocarra do *Pescador*, como se atraído por um encantamento fatal.

Como tal, este é um *Pescador* que, na falta das ferramentas de trabalho, se vê forçado a inventar um estratagema, quiçá mágico, para, tal uma serpente hipnotizadora, fazer a presa (o peixe) dirigir-se em direcção à sua boca. Possui pois um talento importante. A semelhante capacidade de alcançar os fins quando não se dispõe dos meios convencionais indispensáveis para os obter, de recorrer a algo que possuía uma determinada serventia para aplicar a outra, chama-se improvisação. Prática muito comum em Portugal e que, por um lado, define o engenho e poder de superar as dificuldades dos portugueses, mas por outro, também revela a ausência de rigor e planeamento no trabalho confiando mais na sorte do que no conhecimento.

Mas o *Pescador* sem redes e que se vê compelido a uma pantomina mágica para lograr a captura de um só peixe, representa sobretudo o inexorável declínio da actividade piscatória em Portugal, de que o fecho da empresa de pesca da cidade do navegador Fagundes, sem que outra a substituísse, é um bom exemplo. Por tal razão, este *Pescador* gesticula desesperado e contorce uma perna, patenteando tal agonia na forma sôfrega como se prepara para engolir o peixe, pois os cardumes estão a diminuir, a concorrência desenfreada aumenta, e cada vez se lhe torna mais difícil prover o seu sustento. Todavia, a arte e o engenho do *Pescador* português permiti-lhe, mesmo de mãos vazias,

sem dispor dos recursos e da tecnologia da concorrência exterior, num triunfo do imprevisto ao qual não escapam as próprias artes mágicas, realizar o seu milagre dos peixes.



Automóvel 1983

Referindo-se aos passeios de carro dados pela violoncelista Guilhermina Suggia e à relação estabelecida entre ambos, Mário Cláudio, no livro *Guilhermina*, escreve a seguinte enigmática frase: «é o automóvel um ser singular, a emotividade lhe atenuando na ordenação mecânica e disciplinadora»¹⁹⁷.

Esta escultura colorida representa um carro com dois passageiros - o condutor masculino, o passageiro de trás feminino - que parece seguir uma viagem tranquila, à semelhança de um pacato passeio familiar de Domingo. Porém, as janelas que se abrem para o interior do veículo mostram um fundo negro com pequenos pontos brancos, permitindo-nos assim penetrar noutra dimensão espacial ao vislumbrarmos um céu estrelado. Este engenhoso artifício pictórico possibilita que um espaço exíguo, como o interior de um carro, contenha algo que se supõe de dimensões infinitas, como o próprio universo. Um paradoxo que no mundo de José de Guimarães mais não é que a própria normalidade. Mas a infinidade espacial também projecta este *Automóvel* para fora de qualquer localização temporal conhecida, subvertendo conceitos como o passado e o futuro.

Então, banida a impossibilidade e o absurdo, também se pode considerar natural que os membros anatómicos dos tripulantes da viatura estejam no seu exterior, como que acoplados às portas da máquina; de igual forma não nos devemos surpreender por não existir um volante nem tão pouco braços que o manobrem.

Designada por *Automóvel*, esta obra, após uma observação mais atenta, revela-se algo mais complexo do que um simples veículo motorizado no qual viajam dois ocupantes.

¹⁹⁷ CLÁUDIO, Mário - *Guilhermina*. Lisboa: Dom Quixote, 2007, p.111.

Na verdade trata-se de uma outra coisa muito diferente de um carro com condutor e passageiro. José de Guimarães engendra uma criatura biônica, onde cabeças, pernas, rodas e uma carroçaria constituem os membros articulados de um único ser vivo. Assim, qual demiurgo empenhado em concretizar a fusão do inanimado com o vivo, da mecânica com a biologia, aproxima-se por essa via da já mencionada consubstanciação do homem com a máquina idealizada por Marinetti. E o resultado parece funcionar, ou melhor, estar em grande forma, a julgar pela celeridade com se move, numa deslocação produzida tanto pelas rodas quanto pelas pernas.

Poderá então esta obra ser considerada como uma concepção mecanicista da vida humana, ao equiparar o corpo a uma máquina, e assim sugerir que o homem mais não é que um complexo sistema de engenharia biológica regido pelos mesmos princípios matemáticos que animam qualquer outro mecanismo?

Validando este raciocínio, é o próprio automóvel que é elevado à condição de ser dotado de vida própria gerado pelos progressos da tecnologia que o reproduzem segundo o modelo do metabolismo do corpo humano: consumindo energia para funcionar, expelindo os resíduos sobranes e sujeito a uma paragem definitiva, ou morte. Assim, é o homem que não têm alma ou são as máquinas que detêm algo que se lhe assemelha?

Contudo, não esquecendo de que penetramos na dimensão mágica das picto-esculturas de José de Guimarães, onde o impossível é impossível e o ilogismo é lógico, talvez os raciocínios aplicáveis ao mundo real e às suas coisas e habitantes careçam de sentido e, como tal, este *Automóvel* seja uma criatura tão real quanto qualquer outra que conheçamos, sendo-lhe estranhas concepções como maquinismo, biologia e vida eterna. Se tem pernas e rodas, e de ambas se serve para se locomover, é porque assim se torna mais rápido; se não dispõe de um volante é porque dessa peça não necessita, bastando-lhe a sua própria vontade para se conduzir; e se nos faz lembrar um carro com um homem e uma mulher dentro, tudo misturado e indiviso, certamente será porque perante o desconhecido recorreremos instintivamente às nossas referências cognitivas para o tentar compreender, dar-lhe um sentido, controlá-lo.

Perdido no espaço e no tempo, ignorando cogitações alheias, atropelando taxionomias e quadros classificativos, o *Automóvel* prossegue a sua viagem sem pressa, cumprindo

com zelo as suas regras de trânsito, rumo a um destino desconhecido. E talvez o único combustível de que necessite seja a liberdade da nossa imaginação.



Devorador de fogo 1983

Continuando a viagem pelo mundo do circo e dos seus artistas, José de Guimarães recria a figura do homem que engole (ou lança) fogo pela boca, chamando-lhe *Devorador de fogo*. O engolidor de fogo, que com o desaparecimento dos circos passou a actuar nas ruas confundindo-se com os mendigos, provoca-nos um sentimento ambíguo de fascínio e horror pelo acto temerário de acolher as chamas dentro de sua boca, prática que instintivamente nos reaviva as sensações dolorosas das queimaduras sofridas. Ao desafiar a dor e os limites do corpo, ele confronta-nos com um temor inato comum a todos os animais, mas, similarmente, ao superar o nosso medo, incita-nos a imitá-lo.

Por outro lado, como também se transforma num cuspidor de fogo, remete-nos para o mito do dragão, cujas labaredas abrasadoras possuíam cunho demoníaco; para vencer esta criatura maléfica era necessária a vinda de um cavaleiro cristão, que protegido por Deus a trespassava com uma lança, salvando por vezes uma donzela. Assim, o engolidor/lançador de fogo agita de uma vez só fobias ancestrais, desejos de transgressão e mitos populares de natureza religiosa. As temperaturas com que nos confronta superam pois as das chamas que engole.

Desmembrado, tal como as anteriores picto-esculturas, com pedaços de vidro e de esmalte partido colados nos braços e nas pernas (dois materiais obtidos a partir de processos que envolvem elevadas temperaturas), o *Devorador de fogo* apresenta as cores das chamas - o vermelho e o amarelo torrado - assim como o cinzento do borralho. Esta combinação dos matizes do fogo e das cinzas mostra-o como um ser incandescente, formado pelos próprios elementos das chamas, mas também revela um estado sobejo da combustão, como se o domínio do fogo - direito exclusivo dos Deuses

cujo roubo por Prometeu lhe acarretou um castigo hediondo - implicasse fatalmente ser por ele devorado.

De olhar voltado para o público, braços abertos e com pequenos mas triunfantes passos, o *Devorador de fogo* desfila ciente da estupefacção que o seu feito provoca. E sorve esse deslumbramento como as chamas que engole consomem o oxigénio. Com gula. Trata-se pois de um ser orgulhoso e necessitado de reconhecimento da sua arte. Mas a sua importância só existe enquanto se exhibe, porquanto terminado o espectáculo, apagado o fogo, o aclamado Devorador transforma-se num personagem anónimo e insignificante, apagando-se ele próprio também.

Então, se Prometeu foi castigado por Zeus, devido a ter ousado arrebatado o fogo dos céus para oferecê-lo à humanidade, com o suplício de lhe ser continuamente arrancado o fígado por uma águia, o *Devorador de fogo*, que ao contrário do Titã reserva para si o domínio das chamas, ainda que para deleite dos outros, sofre a punição de não poder terminar o espectáculo, acabando por se fundir com o próprio fogo. E assim, de tantas vezes engolida, a labareda entumescida que lhe entra pela boca adentro continua a arder nas entranhas, deixando-lhe a cabeça ígnea e focos de combustão por todo o corpo, os quais, depois de extintos, transformarão o *Devorador de fogo* numa só massa de cinza. Por isso, nos seus braços abertos de aparente júbilo se esconde a postura trágica de um condenado ao inferno - num círculo não previsto por Dante Alighieri na *Divina Comédia* -, substituindo-se José de Guimarães a Zeus no castigo aos que ousam apoderar-se das prerrogativas dos deuses.



Dançarina 1983

Assente num plinto pela barra de ferro axial que enforma o seu esqueleto metálico, a *Dançarina* não chega sequer a pousar o pé de apoio no solo, esvoaçando embalada por uma música que só ela ouve. Tal as figuras dos frescos minóicos, parece flutuar na atmosfera, comandada por outras leis que não as gravíticas. Sendo composta pela pasta de papel policromada fabricada por José de Guimarães para

as picto-esculturas dos anos oitenta, ela, quiçá mais do que as outras, beneficia dessa leveza dos materiais ao se entregar à sua movimentação graciosa.

Graciosidade que as pernas curtas e grossas, tão opostas aos cânones actuais de beleza do corpo feminino, cultor de membros compridos e musculados, não conseguem obliterar. Pois, como contraponto erótico a tais pernas bojudas de megera atarracada, a dançarina exhibe enormes seios ovais, badalando-se ao ritmo da dança, e um peculiar tronco que nos sugere um par de nádegas. E se a tais atributos de feminilidade associarmos a postura delicada dos braços, num bater de asas de andorinha, o pescoço esguio e a cabeça levantada, então começamos a vislumbrar uma mulher elegante e com grande classe.

Tal como o *Devorador de fogo*, recebeu pedaços de esmalte para adorno do corpo, num contraste entre os triângulos e losangos pontiagudos das pernas e dos braços e as linhas curvas e serpenteantes dos seios e do tronco. E ao invés do colorido intenso de outras obras deste período, ela apresenta-se, discretamente, em matizes de terra e de negro; talvez por essa razão o seu rosto branco nos pareça tão frio, quase inadequado à semelhante prática lúdica. Contudo, a explicação é outra. Pois enquanto o *Devorador de fogo* executa o seu número vigiando deleitado a atenção do público ou o *Domador de automóveis* lhe agradece satisfeito os aplausos, a *Dançarina* saracoteia o corpo absorta no gozo do seu baile, esquecida do mundo.

Percebemos então que ela está intensamente concentrada no seu desempenho, atenta aos mais ínfimos pormenores de uma técnica exigente, e que a ausência de prazer no semblante talvez redunde dessa intensa aplicação ao exercício. Os movimentos estão rigorosamente calculados, a deslocação obedece a esquemas rigorosos e o tempo destinado a cada acção tem de ser exacto. Ela é, sem dúvida, uma perfeccionista. E, tal como a maioria dos seres criados por José de Guimarães, aspira a realizar algo de prodigioso; todavia, alcançar semelhante objectivo basta-lhe, dispensando a partilha com o público num singular solipsismo.

Sendo uma dançarina e não uma bailarina - diferença entre as executantes das danças populares e as executantes das danças eruditas, da cultura do lazer e da cultura erudita - ela transporta a mencionada carga de sensualidade, cujo grau toca diferentemente cada espectador. Com efeito, tanto podemos imaginá-la como estando a dançar ritmos latino-

americanos (apesar do rosto inexpressivo), como podemos associá-la a uma *stripper* (também pelo rosto inexpressivo). No meneio indefinido com que nos brinda cabem todas as possibilidades da dança e da sedução; no seu passo suspenso desenha-se o começo de qualquer salsifré imaginável. Desta forma, esta escultura que *apenas* mostra uma mulher a dançar, entregando o corpo aos ditames da harmonia musical, consegue assim o efeito de produzir na imaginação dos espectadores- quer masculinos quer femininos- associações instintivas que os confrontam com a sua identidade e as suas fantasias.



Lovers 1984

Nesta escultura José de Guimarães recorreu a duas barras de ferro ramificadas para suspender no espaço partes dos corpos dos dois amantes que enganchados mergulham voluptuosamente no vazio. Tratando-se de seres desprovidos de unicidade anatómica, como se houvessem sido vítimas de um esquartejamento, a designação corpo perde o sentido pois alguns membros - as pernas, os seios e a cabeça masculina - parecem ter adquirido vida própria, desligados como estão de outros órgãos. Mesmo assim, apesar de transgredir as leis da biologia e ignorar a força da gravidade, esta representação de um acto sexual revela-se mais poderosa e intensa que certas imagens realistas.

Na confusão de órgãos e na aparente ausência de genitais, o sexo dos dois amantes distingue-se pelo contraste entre o branco e o negro, garantindo a cabeleira loura a identificação imediata do ser feminino. Para além dos seios em formato de limão, a este ente feminino deverá também pertencer a grande perna branca decorada com signos que sugerem vulvas estilizadas - o membro mais destacado da composição. Todavia, o seio inferior acaba simultaneamente por desempenhar o papel de falo masculino (penetrando o vazio), numa ambivalência sexual que questiona os dogmas relativos ao papel atribuído a cada sexo, baralhando assim ainda mais o reconhecimento das anatomias de cada um dos amantes.

Por outro lado, passando para a inevitável descodificação da postura adoptada neste infável acto sexual, qualquer tentativa de o enquadrar nalgum modelo conhecido - sendo a posição do missionário aquela que provavelmente ocorre ao espectador -, esbarra na muralha erigida pelo irresolúvel desacordo entre a posição da cabeça feminina e as suas pernas (mesmo quando consideramos poder pertencer-lhe a perna negra e o elemento anatómico que a suporta).

Todavia, neste admisto de pedaços de corpos a colocação da cabeça masculina sobre a feminina, abrindo ambos a boca num suspiro de prazer que se lhes escapa, cria um efeito de intimidade carnal que permite ao espectador associar o jogo dos membros dispersos ao clímax de uma intensa cópula. É pois a partir da relação estabelecida entre uma cabeça sem corpo, empalada num ferro, e outra prostrada sobre algo cuja representação pode equivaler a um braço ou uma perna, que as sobranças partes corporais adquirem um inequívoco sentido sexual. Dessa forma, é o desejo plasmado nos olhos e nas bocas dos amantes a força que, não sendo centrípeta, impede a dispersão dos membros anatómicos transformando-os numa cena de luxúria flutuante.

Mas, se esta obra apresenta a sexualidade como uma pulsão incontrolável e bestial, cuja satisfação nos impele para comportamentos desvairados e grotescos, também a mostra como um dom sublime da natureza indispensável ao nosso equilíbrio físico e emocional que, para além do gozo sensorial, proporciona as relações mais intensas e profundas que os seres humanos são capazes de criar entre si, acabando por os fundir. Além disso, como foi referido, quando o órgão viril masculino se confunde afinal com um delicado seio feminino, levanta a incomoda questão da possibilidade de inversão dos papéis sexuais que a natureza (ou a cultura) determina para o homem e para a mulher, tirando o tapete onde assentamos a moral que estipula as regras destinadas a espantar alguns dos nossos fantasmas mais perturbadores para, no abismo que se abre, nos confrontar com uma sexualidade indomável e irracional. Ou seja, a humana.



Velásquez 1984

Nascido em Sevilha em 1599, Diego de Silva y Velásquez era filho de Dona Jerónima Velásquez e de João Rodrigues da Silva, fidalgo português oriundo de famílias nobres do Porto. Dos cinco filhos da família, Diego Velásquez é o único que segue a carreira de pintor ao ingressar aos onze anos como aprendiz na oficina de Franscisco Herrera, o Velho, passando depois para a oficina de Francisco Pacheco, na qual obtém a carta de exame em 1617. Sendo a profissão de pintor uma actividade manual pouco compatível com o estatuto de um nobre, a decisão de colocar o filho como aprendiz de pintor talvez revele que a família Silva Velásquez se encontrava numa situação de decadência.

A noção de ter descido para uma posição inferior à dos seus antepassados quicá explique a determinação de voltar a subir na hierarquia social, servindo-lhe a pintura como via para tal ascensão. Assim, graças a uma teia de relações sociais que habilmente tece, consegue que em 1623 Filipe IV o nomeie *pintor de câmara*, e, em 1652, *aposentador de palácio*.

Da intimidade com a família real, nasce o quadro *Las Meninas*¹⁹⁸, no qual Velásquez ousa colocar-se ao lado da infanta Margarida e relegar o rei Filipe IV e a rainha Maria-Ana de Áustria para um reflexo esbatido num espelho ao fundo do salão. Tomando como referência esse auto-retrato, onde o pintor exhibe a cruz de cavaleiro de Santiago ao peito como símbolo da sua ascendência nobiliárquica e consequente prova (conjuntamente com o próprio quadro) de que havia reconquistado a posição social que lhe era devida, José de Guimarães cria o seu *Velásquez*.

O pintor espanhol surge então materializado numa escultura de papel policromado, à qual foram colados pedaços de esmalte e de espelhos, com o corpo fragmentado na já mencionada autonomia anatómica. Num rosto verde com olho ciclópico, o peculiar cabelo e bigode do artista são propositadamente exagerados, conferindo-lhe uma

¹⁹⁸ Obra-mestra do ilusionismo barroco datada de 1656, *Las Meninas* retrata a infanta Margarida acompanhada da sua corte, enquanto os seus pais Filipe IV e Maria-Ana de Áustria, cuja imagem aparece reflectida num espelho, posam para Velásquez que se auto-retrata, equiparando-se à família real.

aparência burlesca. Sob o peito em formato de paleta, o pintor exhibe três pincéis, substituindo-os à cruz de cavaleiro de Santiago; assim, ao invés de brasões insígnies, afirma a sua nobreza através da arte - é apenas o talento que o torna importante. Por outro lado, a colocação dos pincéis sobre o seu corpo insinua que *Velásquez* também se está a pintar a si próprio (como aliás o fez), num acto de construção da sua figura que nos recorda que alguns personagens históricos - sobretudo os que se auto-retrataram ou auto-biografaram - preocuparam-se com a elaboração da sua imagem, procurando que ela sobrevivesse à História e fosse admirada pelos vindouros. Assim, quatro séculos depois, o ambicioso Velásquez continua empenhado na construção da sua figura, tanto a artística quanto a social.

A enigmática ave lilás é, segundo José de Guimarães, um símbolo da liberdade de que o pintor espanhol gozou para poder compor uma obra como *Las Meninas* - que pelos jogos de ilusão espacial gerados mediante o espelho é revolucionária e pela redução dos reis a duas figuras secundárias é iconoclasta -, mas também acaba por reflectir o próprio desassombro do artista português ao reescrever a História da Arte segundo os seus padrões estéticos e desafiar os seus mestres. Como tal, ao substituir o cão que Velásquez colocou no salão do referido quadro por uma ave, o símbolo da fidelidade pelo da liberdade, ela representa também a própria audácia criativa de Guimarães.

Consciente do seu génio e da efectiva certeza de estar a envolver a família real nas suas manobras de afirmação pessoal, Velásquez permitiu-se lançar um olhar altivo sobre o espectador. Interpela-o quase com enfado para lhe mostrar o quão importante é. Estando representado frontalmente, o *Velásquez* de José de Guimarães também nos fita como se preparasse para nos pintar. O cabelo esconde-lhe um dos olhos, num ardil de ilusionismo que nos recorda os artifícios barrocos, permitindo ao outro mirar-nos com uma ironia divertida; assim, o olhar sobranceiro do artista na obra original, próprio de quem saboreia o incrível poder que está a experimentar, metamorfoseia-se numa mirada zombeteira. E o enfado volve gozo.

Como tal, embora reproduza a postura adoptada em *Las Meninas*, *Velásquez* olha para nós divertido por saber que o observamos entre a curiosidade e o assombro, consciente de a viagem do passado para o presente na máquina do tempo de José de Guimarães o ter transfigurado numa criatura bizarra. Mas, ao assim proceder, também nos transforma

momentaneamente em figuras de uma realeza prestes a ser representada para glória futura. E, para que a aproximação a *Las Meninas* adquira maior verosimilhança, os pedaços de espelho quebrado no tronco do pintor devolvem algo da nossa imagem, tal como fizeram com Filipe IV e Maria-Ana de Áustria. Desta forma, por breve instantes, José de Guimarães concede-nos a possibilidade de nos sentirmos tão importantes quanto um dos monarcas mais poderosos da Europa do século XVII, sem que a infanta Margarida e restante comitiva nos ofusquem o protagonismo.



Rubens 1984

Nascido em Vestfália em 1577, devido ao seu pai ter abandonado a Flandres para escapar aos espanhóis, Peter Paul Rubens regressa a Antuérpia dez anos depois, recebendo uma educação católica e aulas de pintura de mestres locais. Tornado mestre em 1598, radica-se em Itália, onde estuda a arte clássica e as obras de pintores como Leonardo, Caravaggio e Annibale de Carracci. Sendo forçado a regressar a Antuérpia em 1608 devido ao estado de saúde da mãe, Rubens é convidado pelo Arquiduque Alberto de Espanha para ser o pintor da Corte, acabando - um pouco à semelhança de Velasquez - por ser nomeado conselheiro e diplomata. Católico devoto, Rubens submete a sua arte aos cânones estéticos da Contra-Reforma, caracterizando-se pela sensualidade, o fausto, o dramatismo, as cores intensas e contrastantes. Conquanto as cenas religiosas predominem, Rubens explorou temas mitológicos, retratos de figuras históricas, e o paisagismo.

O encontro entre Rubens e José de Guimarães, dá-se em 1977 quando, a propósito da comemoração do quarto centenário do seu nascimento, o pintor português presta homenagem ao flamengo recriando-o em retratos e nas suas relações com Hélène Fourment, e refazendo obras como o *Retrato de Maria de Medicis*. Nestas pinturas intensamente coloridas e carregadas de uma sexualidade explícita, pulsa a herança da sensualidade e do cromatismo barroco, metamorfoseada pelo modernismo de José de Guimarães.

Oito anos depois Rubens reaparece novamente, desta feita integrando a procissão de esculturas de papel policromado, na ala das grandes figuras históricas, ao lado de mestres da pintura como Velásquez. Todavia, o delicado Rubens dos anos setenta, com as maçãs do rosto rosadas e olhar distraído, materializa-se agora numa personagem de traços fisionômicos carregados, corpulento, mais parecendo um guerreiro do que um artista. Tal como o pintor espanhol, está voltado para o espectador, formando a parte inferior do seu corpo uma área compacta, onde quase não existem espaços vazios. Parte dessa aparência de robustez deve-se aos dois elementos vermelhos colocados por detrás do personagem, cuja disposição diagonal sugere que o conjunto da obra forma um triângulo, conferindo-lhe assim estabilidade.

E o que poderão significar semelhantes excrescências no corpo de *Rubens*? Um par de asas, aludindo também à liberdade criativa de que o pintor usufruiu, num tempo de rigorosa vigilância do pensamento e da criação humana? Garras, como símbolo da sua conquista de poder, fama e riqueza? Ou serão apenas as abas de uma indumentária reservada aos dignitários das classes altas?

As tonalidades vermelhas são também escolhidas para o tronco em forma de coração e para a paleta, que, devido ao seu molde, como que duplica o órgão cardíaco de *Rubens*. Esta combinação das cores da carne e do órgão dúplice associado ao amor, à paixão e ao desejo, simboliza a exaltação do corpo feminino e da sensualidade - associada à opulência carnal - a que Rubens se devotou sem constrangimentos morais, certamente tomando como modelo a sua jovem esposa, Hélène Fourment.

Na passagem pelo túnel do tempo também *Rubens* se descobre bizarro, acabando até por receber um adereço comum entre a juventude do século XX, como o boné de pala que o pintor enverga por debaixo daquilo que poderá representar os grandes chapéus barrocos usados no século XVII. E assim, graças a este picaresco atributo o humor ameniza a aparência pesada e carrancuda da figura, devolvendo-lhe algo da jovialidade que caracterizou o temperamento do pintor flamengo.

Mas, ao contrário de *Velásquez* que conserva a parecença fisionômica e nos lança um olhar jocoso, *Rubens* dela prescinde olhando para o lado e para baixo, pensativo, para observar algo que nos escapa. Estará a deleitar-se com as formas de uma bela mulher que irá transformar em personagem mitológica ou histórica? Estará a contemplar uma

paisagem da Flandres, cuja imensidão e mistério o tentam a transpô-la para a tela? Ou simplesmente reflecte sobre como irá descer Cristo da cruz?



A Ratoeira 1984

Dezasseis anos após compor o seu primeiro manifesto em Luanda - *Arte Perturbadora* -, no qual, metaforicamente, apelando à irreverência, ao inconformismo e à transgressão, desafiava a ditadura, José de Guimarães volta a escrever outro manifesto associando-o à escultura *A ratoeira*, exposta na Fundação Calouste Gulbenkian em 1984 na exposição *O futuro é já hoje?*. E se em Angola a crítica se dirigia ao regime do Estado Novo, em Portugal as farpas são dirigidas aos poderes que dominam o mundo das artes e aos seus beneficiários subservientes, para afirmar a sua própria independência.

Nele declara o seguinte: «*A Ratoeira*, escultura morfética e, nesse sentido, também utópica, é constituída por dez morfemas: do hipocampo, da serpente, do fogo, do automóve-porco, do crocodilo, da garra, do pássaro, do seio verde, do seio vermelho e do rato.

Simbiose entre utopia e realidade, foi construída por um pintor marginal!

Manifesto e acto, *A Ratoeira*, que é contra os “prosadores de verdades”, vive a solidão dos artistas não comprometidos com os poderes e que são, por isso, marginais e inconformistas!

A Ratoeira que é também contra os “sistemas completos”, as censuras, as tiranias e os homem-marioneta, vive de afirmar-se, da luta e do desafio! “Os que possuem verdades que as guardem”; por isso *A Ratoeira*, alerta e grito, afirma-se na sua individualidade e existe sozinha!

A ti, “muito mais morto do que calculas”, se destina esta paisagem de desassossego, esta utopia morfética e simbiótica que se chama *A Ratoeira*, porque ao não sê-lo também o é, cumprindo assim a sua vocação!».

A Ratoeira é pois uma obra de intervenção dirigida aos decisores do mundo da arte e a determinados artistas, englobando o protesto, a denúncia, e a afirmação liberdade pessoal do criador. Desse modo, José de Guimarães demarca-se de uma realidade que considera inquinada pelo compadrio entre o poder político e os novos artistas do regime e ordena silêncio aos que julgam deter a verdade (os novos críticos da arte). Ante «os sistemas completos» prefere a marginalidade, orgulhoso da sua solidão. E, por fim, em jeito simultaneamente provocatório e pedagógico, dando uma lição, explica aos «homens-marioneta» que *A Ratoeira* a eles se destina, como que lhes mostrando o engodo no qual caíram ao terem escolhido a via mais fácil para obter apoios e divulgação da obra.

Na senda de Almada Negreiros quando compôs o *Manifesto Anti-Dantas* arremessando-o contra o escritor *académico* Júlio Dantas, José de Guimarães, conquanto substitua o enxovalho e o insulto pela crítica subtil (mas incisiva), reage contra o seu mundo e as figuras que o controlam. A ambos lhes desagradam profundamente o panorama onde estão inseridos; chegou portanto a altura de o proclamar bem alto. Porém, se Almada aponta a sua catilinária a um único personagem e procura divertir-se através da provocação, Guimarães opta por não nomear directamente ninguém, deixando que cada um enfie a sua carapuça, mas fá-lo com gravidade, quase se diria zangado.

Entre os artistas nacionais contemporâneos, tal atitude frontal, assumindo os riscos inerentes ao desafio do poder e à hostilização dos colegas de profissão, é inédita.

Nesta ratoeira para seres humanos constituída por dez morfemas utópicos estão presentes os elementos que lhe asseguram a eficácia, assim como os componentes que a transformam num objecto pedagógico. Ou seja, os morfemas responsáveis pela tentação, pela captura, pelo castigo, assim como os que representam a ganância dos que caem na ratoeira, e a liberdade e a independência daqueles que não cedem à tentação, dela escapando.

A tentação - o queijo destinado aos ratos - surge aqui simbolizada pelos seios verde e vermelho e pela inevitável serpente - que desde os tempos bíblicos não deixou de convidar os homens a dar o passo em falso que lhes será fatal. Ao lado da serpente demoníaca, os seios transformam-se assim no fruto proibido, verdadeiramente irresistível para o apetite voraz dos que se alimentam do maná fornecido pelos poderes

instituídos. A captura é garantida pela garra e pela boca do crocodilo, cuja acção conjunta surpreende os incautos que se aproximaram demasiado, na ânsia de desfrutar do prazer interdito dos seios. O castigo é simbolizado pelo fogo, dando lugar a expulsão do paraíso a uma entrada directa no inferno. A ganância surge representada pelo automóvel-porco, que simultaneamente figura o desejo de posse de bens materiais e as relações sujas que se estabelecem entre o poder e os artistas comprometidos. Por fim, a independência e a liberdade são encarnadas pelo hipocampo e pelo pássaro - que a garra não desiste de tentar aprisionar -, os quais dispõem, respectivamente, da imensidão do mar e da infinidade do ar para escapar às redes e ratoeiras criados pelo homem.

Desta ratoeira, que através dos seus morfemas de pasta de papel policromada desenha um arco quebrado sustido sobre dois plintos, pende, a partir do automóvel-porco, um fio que sustém um rato próximo do solo. Conquanto se assemelhe a um isco, o rato, com já referido, não simboliza a tentação destinada a atrair a presa, mas sim a própria presa que, sucumbida ao fruto proibido dos seios, foi capturada pela dupla crocodilo e garra. Por essa razão, está ligada ao carro-porco, a encarnação do sentimento de ganância e ambição cega que lhe ditou a triste sorte na qual se encontra.

Por razões opostas, o cavalo-marinho e a ave surgem como duas colunas sobre as quais assenta o mirabolante espectáculo da ratoeira, suportando estoicamente esse circo de interesses, tráfico de influências, promiscuidade, compadrio e até corrupção. E dessa forma, *A Ratoeira* consegue, sem ruptura formal, dialecticamente, alertar e denunciar as relações perigosas entre o poder e a arte, mas também expressar a independência e o inconformismo dos que recusam integrar «os sistemas completos», prosar verdades dogmáticas, ou ser «homens-marioneta».



Ícaro 1985

Conta a mitologia grega que Europa, após ter sido levada por Zeus para a ilha de Creta, deu à luz Minos, ao qual legou o gosto pelos touros. Essa predilecção por esses animais leva-o a salvar do sacrifício um belo touro branco oferecido por Posídon, tomando-o como animal de estimação. Furioso com tal

ousadia, o deus das profundezas marinhas congemma uma vingança escabrosa: Pasífae, a esposa de Minos, vai desejar sexualmente a besta. Subjugada pelos poderes de Posídon, Pasífae encarrega Dédalo de construir uma vaca, dentro da qual ela se pudesse esconder para ser possuída pelo touro. Dito e feito. E dessa relação contranatura vai nascer o monstro Minotauro - meio homem, meio touro. Para ocultar a vergonha de semelhante infidelidade, Minos obriga então Dédalo a construir um labirinto, do qual ninguém conseguiria sair, para esconder o Minotauro. Contudo, para o que o segredo se mantivesse, o próprio Dédalo e seu filho Ícaro sofrem idêntica sorte. Esqueceu-se porém Minos de que Dédalo era um grande engenheiro. Como tal, este logo inventa umas asas de penas de pássaro e cera que lhes permitem escapar do fatídico labirinto. E tudo acabaria bem não fora a imprudência de Ícaro que, desobedecendo às ordens do pai, se aproxima demasiado do Sol acabando assim por provocar o derretimento da cera que lhe colava as asas às costas. Cai então desamparado no mar da ilha de Salmos e morre afogado, cujas ondas o empurram para terra onde Hércules se encarrega de o enterrar.

Este mito fala-nos da irresponsabilidade humana, do incontrolável desejo de transgressão, dos perigos da curiosidade irreflectida, e das consequências que sofrem aqueles que se atrevem a imitar os deuses. Tal como a parábola bíblica do pecado original, o ser humano não se contenta com algo que lhe proporciona a possibilidade de ser feliz - o jardim do Éden e a fuga de uma prisão -, infringindo as regras para alcançar ou possuir coisas que nem sabe ao certo o que são. Dessa desobediência insensata, fruto da supremacia dos instintos sobre a razão, resultam castigos cruéis, aos quais não se pode escapar. Ícaro teve a possibilidade de voltar a ser livre mas preferiu arriscar a vida aproximando-se do Sol. No final acaba morto, sem o Sol e sem a vida. É este mito moralista, de pedagogia da obediência e de alerta para os perigos do desrespeito das leis, que José de Guimarães aborda nesta sua escultura de papel de 1985.

Apresentando um corpo vermelho, tal estivesse a arder ou em carne viva, e os membros unidos por um arame metálico, *Ícaro* esbraceja desesperado, como se esse frenesi de pernas e braços pudesse substituir as asas queimadas e derretidas pelo Sol. Tentando voar, acabar por mimetizar os gestos de um nadador - quiçá já se preparando para a queda nas águas de Salmos - apesar de também ter perdido as mãos. Trata-se pois de um Ícaro em queda livre, já punido pela ousadia de tentar chegar aonde não devia.

O seu tronco constitui-se de um grande coração, resplandecente de pedaços de vidro - um coração maior do que a cabeça, a partir do qual se articulam os restantes membros anatómicos. Sendo o símbolo das emoções e da paixão, este tremendo coração simboliza o ímpeto irracional de Ícaro, a paixão sem medida pelo perigo e pelo desconhecido. Por outro lado, a forma deste órgão é aerodinâmica, símile duma flecha ou do nariz de um avião, adequando-se assim ao impossível voo. Tal como o seu portador, este coração - como qualquer outro - também está irremediavelmente condenado, numa peleja contra si próprio para evitar a paragem, mas isso não o impede de, nesses últimos momentos de vida, bater como nunca o havia feito.

Mas, paralelo ao movimento - físico - da própria personagem, existe outro movimento - temporal - que a justifica. A obra induz-nos pois a recuar no tempo e imaginar Ícaro antes da desgraça, ainda não carbonizado pelas chamas, num corpo de herói grego, com um olhar corajoso e atrevido. A elegante ascensão nos ares, o gozo de um prazer vedado aos homens, o inebriamento que o leva a ignorar as advertências paternas, o rumo deslumbrado à estrela incandescente e, por fim, a descoberta horrorizado de se descobrir a arder. Porém, será possível antecipar os acontecimentos futuros, acrescentando algo à já sabida queda no mar? Enquanto esbracejava desvairadamente tentando salvar-se, sabendo que não tinha salvação, terá Ícaro podido reflectir na desgraça que lhe sucedeu? Enlouquecido pelo pânico, terá tido discernimento para assumir o erro, pelo princípio inerente à obediência da lei paterna e não pela fatídica consequência? Culpa-se a si mesmo ou invectiva Minos, Parsifae, Dédalo ou o Sol? Que horríveis pensamentos ribombam na sua mente?

De uma coisa podemos estar certos, conquanto não escape ao destino dos demais Ícaros celebrados pela História da Arte, o de José de Guimarães, ao invés daqueles que tombam desamparados no mar, em serena resignação à morte, aceitando o castigo, recusa-se a perecer sem luta, mesmo sabendo da inutilidade desse esforço, e por isso nada, tentando voar. Num recanto do admirável mundo de José de Guimarães alguns personagens são forçados a lutar pela vida, existindo vencedores e vencidos, mas - à excepção da martirizada *Inês* - todos combatem e nenhum aceita o papel de vítima.



Camões 1985

Nascido provavelmente em Lisboa em 1525, estudante na Universidade de Coimbra, íntimo de alguns nobres da corte, Luís de Camões, antes de se celebrar como poeta, foi soldado - tendo perdido o olho na batalha de Ceuta - e envolveu-se em diversas zaragatas violentas- uma delas valendo-lhe o cárcere, por ter ferido na garganta o funcionário da Cavalaria Real Gaspar Borges, e a partida forçada para a Índia. Como tal, à sensibilidade poética capaz de produzir os mais belos sonetos de amor aliava Camões um génio irascível dado a repentes desvairados de agressividade, os quais, não fosse a fortuna que várias vezes o salvou da morte, a providência divina, ou o velar de suas Tágides, teriam feito do grande escritor um vulgar assassino.

É pois o guerreiro coriáceo que cega na defesa da praça de Ceuta, o destemido aventureiro calcorreante do mundo e o boémio dado a arruaças a que José de Guimarães dá vida. Poderia tê-lo composto com uma pena, sentado em busca de inspiração ou recitando os seus poemas, mas preferiu dar-lhe uma espada e uma pose triunfal, quase arrogante.

A cabeça de *Camões* está voltada para o lado, como se estivesse a medir um adversário antes de uma refrega, revelando-nos o olho vazado, que nesta escultura é sobredimensionado para enfatizar a cegueira. A boca é afinal uma serpente vermelha, representando aqui, tal como noutras obras já mencionadas, a permanente tentação do proibido com que os personagens do artista são confrontados, jamais conseguindo resistir; no caso de *Camões*, a irreprimível pulsão para se envolver em desacatos e arriscar a vida em aventuras de desfecho incerto. E então, tal a crista de um galo, elevam-se naturalmente as seis protuberâncias do crânio, irrigadas pelo sangue quente de um temperamento belicoso.

Os braços musculados revelam a destreza do manejo de armas - estando o direito preparado para sacar a espada - e o esforço físico a que se viu sujeito para sobreviver no deambular errático pela Ásia e Moçambique. Ao peito não lhe basta ser um escudo, apresentando ainda duas poderosas mandíbulas abertas. Tal bocarra ameaçadora, para

além de enfatizar a beligerância do poeta, estabelece um contraponto entre os seus dois olhos vivazes e o olho sem vida de *Camões*. Trata-se da visão coriácea que só os predestinados para a luta possuem, cujos olhos nunca se cerram, mesmo que os do rosto nada vejam, sempre prontos para um novo combate. Por tal razão, o apelidavam de *Trinca-Fortes*.

Porém, é sob esta imponência guerreira e predisposição para a violência que se construiu o poeta que haveria de escrever os *Lusíadas*. Foi a coragem física que o atirou para batalhas sangrentas, o destemor das consequências de apunhalar Gaspar Borges que o levou à Índia, a intrepidez ante a força do mar que lhe acarreta o naufrágio nas costas do Camboja, tendo de nadar para salvar a vida e os próprios *Lusíadas*. Fosse um homem timorato e frouxo, receoso da guerra e do desconhecido, carente do impulso da aventura e da descoberta, não teria acumulado a experiência de vida cujo sofrimento e assombros sublimou na obra maior da poesia portuguesa, narrando a epopeia dos Descobrimentos. Assim, nos próprios *Lusíadas* se descreve Luís de Camões da seguinte maneira: «[...] Nem me falta na vida honesto estudo, com longa experiência misturado, Nem engenho, que aqui vereis presente, Cousas que juntas se acham raramente»¹⁹⁹.



Fernando Pessoa 1985

A morte do pai aos quatro anos, a entrada na família de um padrasto, as constantes mudanças de residência - cujo paroxismo é a ida para a África do Sul -, e a sobreposição de uma nova língua à materna, deram forma a um temperamento fleumático, melancólico e introspectivo, onde necessidade de evasão de si próprio e da realidade que sentia oprimi-lo o leva, a par do estudo da astrologia e do desregramento na bebida, a assumir outras identidades mediante a escrita. Assim, num ímpeto de transcender a sua pessoa, Pessoa desdobra-se em vários heterónimos, todos

¹⁹⁹ CAMÕES, Luís - *Os Lusíadas*. Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1940, canto X, estrofe CLIV, linha 5.

eles com personalidades distintas e estilos próprios. Entre os principais: o naturalista Alberto Caeiro, o clássico Ricardo Reis, o futurista Álvaro de Campos e Bernardo Soares, autor *do Livro do Desassossego*.

É o homem complexo e contraditório, autor da frase «repudiei sempre que me compreendessem. Ser compreendido é prostituir-se»²⁰⁰, que José de Guimarães nos apresenta propondo-nos, contra a expressa vontade daquele, compreendê-lo. E talvez esta obra, mais do que qualquer outra figura histórica recriada pelo artista, reflita as palavras de Marcel Proust relativas ao facto de a ideia que formamos acerca de um determinado indivíduo condicionar o modo como encaramos a sua aparência física: «enchemos a aparência física do ser que estamos vendo com todas as noções que temos a seu respeito [...]»²⁰¹. Pois se em *Camões* o guerreiro se sobrepunha ao escritor, em *Fernando Pessoa* o ser mundano, amante de prazeres como a bica de café ou o cálice de aguardente, dissimula o poeta.

Comparado com o Pessoa de Almada Negreiros - sentado a uma mesa em pleno acto criativo (embora fosse de pé que preferisse escrever) -, o de Guimarães, provavelmente ocupando uma das mesas de *A Brasileira*, confunde-se com um vulgar frequentador de café. Todavia, enquanto se entrega à degustação da bica e do bagaço, confortando o corpo com deleites do agrado de Ricardo Reis, ou sensações simples próprias de Alberto de Caeiro, a mente do poeta projecta-o numa miríade de sonhos e devaneios, tão reais quanto o espaço físico que ocupa e os sabores que aprecia. Assim, já perambulam pela sua cabeça os intricados novelos de ideias que desfiará em verso e em prosa (parecendo estar já a escrever um rascunho), precedendo desta forma o Pessoa de Guimarães o de Almada.

Considerando as demais esculturas de papel - nas quais os personagens formam uma unidade (mesmo quando seguram carros ou portam aves) - *Fernando Pessoa* constitui um conjunto composto pelo próprio, a mesa, a cadeira e um pássaro autónomo da figura e da mobília. Colocado de perfil, sobressai no poeta as manchas róseas da face e do nariz e o matiz dourado que faz o vestuário irradiar luz. Subjaz pois a ideia de *Fernando Pessoa* ter ingerido considerável quantidade de bebidas alcoólicas, ou, dito de outra

²⁰⁰ PESSOA, Fernando - *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2006, p. 136.

²⁰¹ PROUST, Marcel - *Em busca do tempo perdido*, vol. I. Lisboa: Livros do Brasil, 1973, p. 21.

maneira, se encontrar embriagado. Porém, para que a imagem de ébrio não oblitere a do genial escritor, o talento não se dissolva num copo de aguardente, e a admiração volva repulsa, efeito iconoclasta superlativo que ultrapassaria o propósito de dessacralizar mediante o humor e a ironia as grandes figuras da História de Portugal, José de Guimarães doura de luz *Fernando Pessoa*. E assim, tal como as figuras sagradas envoltas num clarão para se distinguirem dos mortais, também ele transverbera uma luminosidade própria que igualmente o diferencia das outras pessoas.

Por outro lado, o chapéu que lhe esconde os olhos subtrai o poeta da nossa realidade reforçando a ideia de Pessoa se encontrar num outro universo, onde dialoga com os distintos heterónimos e entre si estes polemizam. Assim, o oblíquo chapéu luminoso cumpre uma dupla função: eleva-o e evade-o. Como mencionado, a mão do poeta parece estar a escrevinhar algo, estabelecendo dessa forma a ligação entre os dois mundos em que Pessoa se encontra - materializa as divagações do poeta apoiada na mesa de café. Logo, por constituir o nexó entre o evanescente e o tangível, o acto de escrever surge discreto, quase imperceptível.

E talvez a misteriosa ave colorida com as mesmas tonalidades do poeta, cuja abertura de asas indicia estar prestes a levantar voo, simbolize novo heterónimo, ainda desconhecido, trazido do outro a este mundo pela mão do poeta. Então, sentado num café da baixa lisboeta mas vogando pelos confins de sua imaginação, alentado pelo letargo do álcool, *Fernando Pessoa* pode estar a escrever «num torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. Minha atenção bóia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu; e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho»²⁰².

²⁰² PESSOA, Fernando - *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2006, pp. 415-416.



Inês de Castro 1986

Filha do fidalgo galego D. Pedro Fernandes de Castro, Inês vem para Portugal em 1344 integrando o séquito de damas de companhia da noiva de D. Pedro I, D. Constança de Castela. Depressa os encantos de Inês de Castro desviaram os olhos de D. Pedro da rainha para a dama de companhia, iniciando-se um romance proibido por razões morais, religiosas e políticas. Com efeito, além do adultério, da relação de parentesco entre ambos e de Inês ser madrinha do segundo filho de D. Constança, o que mais se temia era a possibilidade do herdeiro do trono D. Fernando ser dele afastado em favor dos filhos gerados entre D. Pedro e D. Inês. Assim, perante a ameaça de um bastardo de sangue castelhano usurpar os direitos do legítimo pretendente nacional, reúne-se em Montemor-o-Velho um conselho régio presidido por D. Afonso IV - o pai de D. Pedro - onde, sob instigação da nobreza, este decide condenar à morte a amante do filho. Então, aproveitando uma ausência de D. Pedro, decapitam D. Inês.

Sete séculos depois José de Guimarães traz-nos de volta a amante supliciada, símbolo do amor interdito e do sacrifício de inocentes, cuja figura de mártir a lenda disputou à História na mitificação romântica de uma paixão que acabou em tragédia.

Nesta escultura a tonalidade negra, funesta e fúnebre, do corpo de Inês expõe a plangente dolência que a mortifica, saudosa da vida e do amor que lhe foi negado. Tal cor escura como que pede o contraste de matizes coloridas, satisfeito pelos tons dourados do cabelo e pelos matizes avermelhados dos seios e de uma das serpentes. O cabelo de ouro confere-lhe uma graciosidade feminina angelical e, sobretudo, ao formar uma auréola sobre a cabeça, santifica-a, compensando-a do martírio pela elevação ao círculo íntimo da divindade. Assim, Inês - a amante adultera condenada pelos poderes morais e religiosos - é finalmente absolvida da culpa e, pelo menos no reino da arte, canonizada. Todavia, como anamnése carnal, os seios túrgidos recordam os encantos e a voluptuosidade à qual Pedro, num conflito entre o dever pátrio e o desejo pessoal, não pode resistir e o decorrente amor transgressivo e desafiador que a condenaria à morte. Então, simultaneamente, Inês é provida de uma sublimidade espiritual redentora e da marca da luxúria e do pecado condenatória. Ou seja, santa e pecadora.

Mas em seu rosto pungido de tristeza Inês desce à terra, passando a tensão entre a sexualidade e o espírito para um drama interior onde a tentação dos seios (sobre Pedro) é substituída pela tentação luciferina das serpentes (sobre Inês) e a alma santificada pela auréola dá lugar à alma em sofrimento. Se o corpo de Inês transmite a ideia de uma mulher atraente e provocadora que seduziu com seus atributos carnaís Pedro, a face de olho murcho conta-nos outra história: ela é vítima das tentações do infante, simbolizadas pelas duas cobras que lhe parecem segredar promessas deslumbrantes e irrecusáveis, sucumbindo maravilhada ao charme e ao poder de Pedro.

Porém, como nos é ensinado desde o Antigo Testamento na parábola do fruto proibido, a cedência às vozes do demónio para transgredir o interdito acarreta graves punições. E então, no conjunto face e serpentes, plasma-se o destino da *linda Inês* camoniana, sendo revelado a origem da sua desgraça e a subsequente resignação dolorosa, mas não o intervalo de alegrias e prazeres que medeia tal princípio e fim. Do desejo tentado ao castigo fatal, sem o proveito das delícias amorosas. Tal rasura narrativa - o nexos causal da sorte de Inês - é preenchido pelos seios que, entre o primeiro impulso de se abandonar a Pedro e a espada dos verdugos, nos deixam antever a intimidade do mais trágico par de amantes da nossa História

Enredado nas tramas políticas entre Portugal e Castela, tendo acordado os fantasmas históricos das guerras entre os dois reinos e ameaçado as ambições pessoais de alguns nobres, o amor entre Pedro e Inês estava inexoravelmente condenado a um desfecho funesto. Contudo, se em vida o laço entre os amantes foi cortado por uma espada, podado pelo interesse da nação, na morte acabariam por se voltar a unir quando o rei D. Pedro se faz sepultar com D. Inês de Castro no mosteiro de Alcobaça.

Inês de Castro ainda não sabe desse reencontro.



Rei D. Pedro I 1985

Um terrível golpe de dor e fúria lacera o coração de D. Pedro quando lhe anunciam a execução da amada D. Inês. Cego na ânsia de vingança, consumindo-se numa raiva que lhe tolda o raciocínio, arremete o seu exército contra o do pai, tentando tomar a cidade do Porto. Temeroso do descontrolo do filho - homem de temperamento violento, padecente de crises epiléticas e intensa gaguez -, D. Afonso IV, na aparente reconciliação que se seguiu, procura aplacar-lhe a ira mediante a atribuição de poderes de jurisdição. Mas de semelhante dom de congregar o inimigo, tanto pela falta do poder e dos meios quanto pela inexistência de laços parentais, não dispuseram os malfadados carrascos de D. Inês. Pois tornado rei, D. Pedro aproveita ter intermediado um acordo político entre Castela e Aragão para conseguir extraditar os assassinos, entretanto refugiados para lá da fronteira, conseguindo deitar a mão a dois deles- Pêro Coelho e Álvaro Gonçalves. Então, não podendo ajustar contas com os mandantes da decapitação de D. Inês, vinga-se, finalmente, nos executores do crime. E dessa fúria que a passagem do tempo não suavizou, dessa exigência tresloucada de sangue e sofrimento, a ambos lhes é arrancando o coração, um pelas costas e o outro pelo peito.

É este homem complexo e contraditório, capaz de se apaixonar loucamente e de ouvir a voz do povo mas que a dor vai transformar numa figura vingativa e cruel, que se junta à galeria das esculturas de papel de José de Guimarães. Mostra-se defronte para o espectador, assente nas grossas pernas que sustentam a maioria destas obras, com um escudo a fazer de um tronco sem braços, o rosto carregado de pedaços de mosaico e um chapéu de três bicos decorado com um ser semelhante a um berrão.

É nesse rosto estilhaçado de esquirolas pontiagudas e cortantes cuja massa fragmentada oblitera os traços de um semblante humano, permitindo tão só a presença dos olhos, também eles mais próximos de outra espécie distinta nossa, que se concentra a brutalidade, a ausência de compaixão e o ímpeto cego da vingança que se apoderaram da alma de D. Pedro após a morte de D. Inês. A dor ultrapassa os limites do sofrimento, transfigurando-o a um extremo do qual já não pôde haver retorno ao homem que

anteriormente fora, e dos lamentos pela amada morta irrompe a máscara do ódio amalgamada pela obstinação da vingança. A cor vermelha, no espaço do rosto remanescente da zona de estilhaços, substituindo-se na função de exprimir emoções à inexistente boca, mostra essa iracunda de sangue fervilhante de raiva.

E sobre tal semblante de fúria assenta o chapéu de três bicos decorado com um ser que se assemelha aos berrões castrenses. Porém, se para os povos castrejos a escultura do berrão detinha uma função votiva, colocado na indumentária de D. Pedro assume outro papel. Com as suas enormes narinas, tal um cão de caça farejando um coelho ou javali, esquadrinha os odores trazidos pelo vento na perseguição de outras presas - os assassinos de Inês. Assim, ele simboliza a obstinação de D. Pedro em encontrar os carrascos da amada, dotando-o a cólera de capacidades de rasteio que só os predadores possuem.

Contudo o peito transformado num escudo com a cruz ornada de cinco quinas, se por um lado o eleva como o guerreiro corajoso que defendeu a nação das investidas de Castela e afrontou o poder da Igreja mediante o *Beneplácito Régio*, pelo outro, devido à falta de braços, também mostra a sua impotência para impedir a morte de Inês, a falta de poder para dissuadir a facção de nobres que a via como uma ameaça de ousar conspirar contra a sua vida. E talvez nessa sinistra face de D. Pedro se esconda um sentimento que o corrói e lhe dilata a ira, do qual também só se poderá livrar executando os algozes: a culpa.

Este é o Pedro que sobrevive à morte de Inês, para quem só o sangue dos assassinos lhe poderá aplacar o ódio e o redimir dos remorsos. Fita-nos tresloucado e perscruta-nos minuciosamente, pois encontrámo-lo em perseguição impiedosa dos executores do crime - ter-nos-á pois confundido com aqueles? Mesmo sabendo que nada o impedirá de se juntar a Inês após a sua morte, quiçá já idealizando os futuros dois túmulos jacentes, em vida permanece furibundo pois ainda não conseguiu concretizar o único propósito que lhe dá sentido à existência.



Rei D. Sebastião 1985

Tendo o pai, o príncipe D. João, morrido antes do nascimento e a mãe, a princesa D. Joana, obrigada a voltar para Espanha, D. Sebastião, conquanto tenha sido instruído por mestres como Pedro Nunes e o Padre Luís Gonçalves da Câmara, cresceu numa situação de orfandade, privação afectiva que determinou a condição psicológica do futuro rei. Por outro lado, arcou desde muito cedo com as expectativas da nação que aguardava a vinda de um novo monarca capaz de dar continuidade ao progresso e à estabilidade do reinado D. João III, seu avô. Assim, desenvolve uma malsã obstinação pelas conquistas guerreiras, paralela a um fanatismo religioso proselitista, onde se via como um predestinado. Numa interpretação deformada da pesada herança histórica, convence-se de que terá igualar os grandes feitos dos seus antepassados, dispondo para tal gesta da protecção divina. Então, deslumbrado com o sonho de alargar o império e converter os mouros à fé cristã, lança-se em África comandando um exército de mercenários e miseráveis, mal treinado e desmotivado. E o resultado desta insensata empresa foi a sua morte na derrota de Alcácer Quibir e a perda da independência nacional.

Este *Rei D. Sebastião* de semblante enfatuado e insolente, pose altiva e arrogante, dimanando fanfarronice, presunção e estupidez, mostra o jovem caprichoso e obstinado, que nunca ouviu os concelhos dos mais avisados, mas tomou o assentimento pelos mancebos destrambelhados que o seguiam como prova do acerto de seus planos, prestes a precipitar-se na aventura irresponsável que lhe tolheria a vida. Convicto de seu valor guerreiro, de suas capacidades de estratégia e comandante, seguro da intervenção divina a favor daqueles que o servem e da concomitante invulnerabilidade de sua pessoa, absolutamente certo de ter chegado a hora de se juntar aos gloriosos predecessores, D. Sebastião fita o horizonte sobranceiro, já antevendo a gloriosa vitória.

A coroa com que se apresenta é um chapéu pícaro e burlesco formado por três abas que afinal são três serpentes, a do meio arreganhando os dentes como símbolo da agressividade do rei desventurado. Neste ornato de D. Sebastião estão assim representados, de um modo indissociável, onde as linhas divisórias delimitantes se

diluem, a propensão do monarca para a violência, o prazer da sobranceira e a atracção para a tolice. Depois, como resultado, dessa perigosa mistura de emoções, anunciando o inevitável desfecho de tal estado de alma, o tronco do rei é transformado num alvo que também é uma serpente, enrolada sobre si mesma. Este tronco-alvo revela a fragilidade de D. Sebastião e a sua exposição inconsciente ao perigo, postura inútil e doidivas confundida pelo próprio como atitude de destemor pessoal e responsabilidade histórica. A escolha da serpente - que surge ainda na sua mão tal uma espada - reforça portanto a ideia de uma irresistível tentação de um fruto proibido mover o monarca, cujo castigo de se atrever a prová-lo, pago pelo rei e pela nação, foi já referido.

Por fim, apetrechado de um cavalicoque e de uma nova serpente, como se uma escaramuça carnavalesca o esperasse, não belicosos guerreiros mas uma trupe de saltimbancos, D. Sebastião afasta qualquer dúvida que ainda pudesse subsistir sobre a debilidade de suas forças e a irresponsabilidade que o comanda. Semelhantes a brinquedos de crianças, estes dois instrumentos militares mostram que para o comandante do exército português a guerra se equipara a um jogo infantil do qual só poderia sair vencedor e imune.

A batalha está prestes a começar, brevemente D. Sebastião estará morto e do esfumar de seus sonhos imperiais sobrevirá o início de um pesadelo espanhol, mas por enquanto ele ainda é o rei desejado que almeja engrandecer a pátria com novas conquistas e dilatar a fé cristã para terras de incréus. Por isso, ao observar ao longe as hostes inimigas, desvalorizando-lhes o número e a força num delírio oposto ao experimentado quando se convenceu do poderio de suas tropas, compõe uma pose emproada de invencibilidade, julgando-se já com um pé na tribuna da História iniciada por D. Afonso Henriques quando na realidade era a margem do abismo que havia alcançado.



Saltador 1986

Com o *Saltador*, José de Guimarães prossegue a exploração estética das actividades desportivas - em regra ignoradas na arte pós-clássica, e sobretudo na arte moderna - começada em 1977 com obras como o *Corredor de*

maratona e *Guarda-Redes*. Neste caso, a modalidade do salto (supomos em comprimento), fornece-lhe oportunidade para lançar o seu olhar crítico, e sequente mensagem, sobre o mundo e os homens - em concreto a realidade portuguesa.

À semelhança de *Totem* e de *Palhaço*, num idêntico de processo de decalque cromático da bandeira nacional, *Saltador* encarna de novo o nosso país ou o seu povo. Verde, vermelho e amarelo, com um pouco de cinzento da tristeza do fado. Do resultado desta escultura bidimensional, estrambótica por normal, sobressai a fragilidade que a matéria papel impõe a esta figura alongada e o entusiasmo com que ela executa o seu salto - um corpo fraco que se transcende ante uma vontade forte. A bizarria do personagem emana desse rosto informe povoado de três olhos e de uma boca com dentes pontiagudos, parecendo-nos já comum os dedos das mãos e dos pés em formato de garra. Mas, mesmo dispondo de três olhos - dois deles exoftalmos - o *Saltador* não se dá conta de que se lança no vazio, avançando quase o dobro da distância correspondente ao suporte onde ainda conserva o pé de apoio. Por tal motivo, para sublinhar o abismo onde está prestes a precipitar-se, mas também para mostrar a inevitabilidade da progressão, a dimensão do plinto é tão diminuta.

Pois à pergunta: para onde salta e com que finalidade o faz? A única resposta que encontramos é essa: o vazio, ou desconhecido, tentado pelo impulso da descoberta.

O *Saltador* não necessita de algures arrancar a coragem porque não chega a reflectir, imune assim à dúvida de não ser capaz, ao dilema de permanecer e nada conseguir ou, pelo contrário, arriscar para obter a recompensa. Fá-lo, apenas. E a postura descontraída evidencia que no percurso da decisão a mente passou veloz ao lado da avaliação do risco, prosseguindo despreocupada para a ordem de impulsão do corpo. Então, nesse salto imponderado, sem um objectivo visível que não seja o deleite de uma habilidade física, ignorante das consequências, incapaz de refrear a causa, ele abre os braços vitorioso e sorri confiante. Como tal, no breve instante no qual se acha suspenso, como se o tempo decidisse deter-se para lhe conceder um efémero momento de felicidade, ele exulta de um gáudio semelhante ao de quem obteve um feito notável, prelúdio melífluo da tragédia iminente.

Em mil novecentos e oitenta e nove Portugal aderiu à União Europeia (então CEE), dando, depois dos Descobrimentos, o maior salto da sua História. Não se tratou de uma

decisão irreflectida ou isenta de preparação - antes o resultado do cumprimento rigoroso de um conjunto de exigências políticas, económicas e sociais -, mas constituiu na mesma o princípio de algo desconhecido, do qual nem todas as consequências poderiam ser previsíveis. Tal como o *Saltador*, avançamos eufóricos de braços abertos para o clube dos países europeus ricos e desenvolvidos, sedentos das benesses prometidas. Um novo ciclo de Descobertas começava então. Na altura nenhum vazio se abriu ante os nossos pés - antes inúmeras pontes surgiram para nos ligar à civilização europeia -, mas, no presente, e com o aproximar do fim dos fundos europeus, começamos a perceber que não soubemos aproveitamos totalmente as possibilidades abertas pelo salto.

Talvez fosse esse o receio de José de Guimarães.



Domador de Automóveis 1987

Prosseguindo a temática da exploração do Automóvel - produto da sociedade de consumo remanescente do período Pop - José de Guimarães apresenta agora o *Domador de Automóveis*. Este ser formado por uma grossa perna que lhe serve de tronco, dois braços desgarrados e uma cabeça arredondada, está voltado para o espectador, tal um artista de circo a agradecer os aplausos da audiência no final do seu espectáculo. E de facto ele é um profissional circense que efectua um número nunca visto, só possível neste mundo de prodígios e encantos, no qual as máquinas são seres vivos e se podem miscigenar com qualquer outro ser.

Não se trata de um domador de cães, leões ou elefantes, mas sim de alguém que lida com outro tipo de feras: os automóveis. Se os adestradores de animais selvagens suscitam a admiração do público por arriscarem a vida e conseguirem subjugar predadores e paquidermes, este *Domador de Automóveis* produz um outro assombro, enfrentando algo muito mais mortífero do que qualquer animal selvagem: o automóvel. E como prova da sua mestria, segura a viatura pela traseira deixando-a com a frente tombada no solo, conforme faria a um caniche forçado a equilibrar-se nas patas

dianteadas. Obviamente é ovacionado, percorrendo com as pupilas dilatadas de satisfação a plateia rendida às suas habilidades.

Como tal, nesta obra, o automóvel não é apenas uma criatura animada mas um ser passível de ser domesticado. Ou seja, possui instintos selvagens que raros conseguem amansar, feito apenas ao alcance de grandes artistas de circo. E assim, tendo em consideração a trágica história de sinistralidade nas nossas estradas, este *Domador de Automóveis* resulta numa provocação zombeteira ao espectador português - para quem o prazer da velocidade simboliza poder e virilidade.

A máquina incapaz de fazer algo mais do que as ordens determinadas pelo seu utilizador, transforma-se, em Portugal, numa criatura descontrolada, contra a qual o seu condutor nada pode, que diariamente ceifa vidas humanas - a do próprio e outras. Converte-se pois numa ameaça mortal cujo grau de perigosidade supera o de qualquer fera selvagem. Do circo mirabolante passamos assim para arenas sangrentas - as estradas - onde monstros raivosos correm treloucados em busca de carne e de sangue.

Urge então domá-los.

E como semelhante tarefa parece transcender as capacidades dos automobilistas nacionais, subjugados por feras que tomam por brinquedos inofensivos, o encargo é transferido para uma das criaturas do universo de José de Guimarães que, sem se deixar impressionar pelas performances do automóvel, o apresenta dominado e dócil. O *Domador de Automóveis* fala-nos pois de um povo deslumbrado com as maravilhas da tecnologia - em concreto a velocidade - mas ainda não preparado para delas usufruir, acabando por ser vítima do objecto do seu fascínio, como sucede aos incautos que se embrenham na selva para contemplar de perto os grandes predadores e por eles acabam devorados. Tendo a máquina sido construída com o único fito de servir o homem, verifica-se, pelo contrário, que acaba por ser aquela quem o domina, estando reservado tal feito para seres excepcionais, como os domadores.

Porém, uma vez consumada a subjugação da *fera*, comprova-se que esta não passa de uma criatura inofensiva, não muito distante de um cachorrinho dócil, a qual se limitará doravante a cumprir as ordens ditadas pelo domador. Assim, acabamos por perceber que, afinal, o adestrador não dispunha de habilidades excepcionais para controlar o automóvel, estando o seu truque ao alcance de qualquer um. Um truque chamado bom

senso, responsabilidade e civismo, paradoxalmente mais comum neste mundo da fantasia do que na realidade nacional.



Língua de mulher com carro 1987

Pode o erotismo conter uma variante tecnológica, ou, reformulando a questão, podem o erotismo e a tecnologia combinar-se? *Língua de mulher com carro* talvez responda à pergunta.

Ela olha-nos com um sorriso insinuante, consciente de seus encantos, sabedora de um charme inusual. A pose estudada, apoiando o cotovelo numa das pernas, seria ingénua não fora soltar a língua para lambar a mão. Desse gesto lascivo retira o gozo da perturbação que sabe ter desencadeado; um gozo no qual o estímulo erótico igniza o combustível da nossa atenção, cuja chamas lhe trazem o ardoroso sentimento de poder. E assim ela sorri porque o momentâneo domínio obtido sobre o espectador, sem outro esforço que uma momice infantil, tão mais poderosa por a forma pueril não acompanhar a simbologia do acto, a deleita. Dir-se-ia pois tratar-se de um típico comportamento feminino, um jogo de sedução viciado para imprudentes, destinado a auto-complacência.

Porém, não é propriamente de uma mulher que estamos a falar, mas sim de um ser denominado *Língua de mulher com carro*.

Se a possibilidade de antropomorfia ficaria simplesmente comprometida pela ausência de tronco, que assim retira ao único braço o ensejo de uma origem anatómica, tudo se complica quando atentamos no automóvel metamorfoseado em cabeça. Deparamos então com uma criatura bio-mecânica, parente do *Automóvel* de 1983. Todavia, sendo ambos metade humano e metade máquina, ou talvez outra coisa para a qual ainda não se inventou a palavra, algumas diferenças estruturais os separam, pois enquanto o *Automóvel* se desloca sobre rodas conforme uma verdadeira viatura, a *Língua de mulher com carro* dispõe de pernas e efectua uma locomoção bípede. Por essa razão funcional, ambos potenciam a ilusão de serem o que de facto não são: um carro e uma mulher.

A heteróclita cabeça-automóvel não nos surpreende apenas pelo referido formato, pois constituísse um modelo anatómico *normal* e mesmo assim se revelaria extravagante pelas duas bocas de que dispõe. Essa solução cubista transforma a grelha do motor num par de lábios pintados e demuda o que poderia ser uma porta em bojudos beijos, dos quais se escapa a enorme língua vermelha. Este molde de carro revela utilidades surpreendentes pois, na ausência de um tronco de onde brotassem, fornece por via das rodas os seios. Ainda que a língua encubra um, o outro sobressai pujante afirmando a feminilidade da personagem. Afinal, se ela só possui um braço, também se pode contentar com um único seio. E, como remate de uma aparência visual cuidada, como se tivesse saído de um salão de beleza, os cabelos loiros cacheados que pendem sensuais num aparente desalinho.

Dessa bizarra cabeça de máquina feminina resulta ainda outro paradoxo na obra. Dispondo de duas rodas, ela, por leis que tanto podem resultar da *biologia* - a cabeça não se pode separar do tronco - quanto da lógica indispensável à manutenção da própria escultura, está impedida de se mover, aprisionada às outras partes. Essa evidência, se por um lado a reduz a um *mecanismo* atrofiado e inútil, por outro harmoniza a relação com as outras partes, dotando de coerência o conjunto. Como tal, esta cabeça-automóvel, tal uma ave terrestre incapaz de levantar voo, não necessita da locomoção de suas rodas pois dispõe de um *corpo* com pernas para o fazer. Mas, num instante de volúpia que desperta de se saber observada, e do qual parece ter estado pacientemente à espera, a *Língua de mulher com carro* prefere garbosa a quietude de uma pose lúbrica.



Travesti 1987

O desejo de trocar de sexo e de assumir outra identidade, transgredindo as leis biológicas e as regras sociais, fascina o ser humano, levando a que certos homens - com as mulheres o fenómeno parece atingir uma proporção menor - , imbuídos de objectivos artísticos ou para se dedicarem ao comércio do corpo, se vistam e se maquilhem de mulher. Encontrámo-los nos palcos de cabarets e outras casas

de diversão nocturna, mas também nas esquinas e nos passeios de zonas onde se pratica a prostituição. Outros ainda o farão apenas na privacidade de suas casas. José de Guimarães aborda tal prática que a muitos desconcerta ou até suscita horror com ironia e sarcasmo.

Travesti contraria a tendência do estado de alma da maioria das personagens compostas em massa de papel policromado - que geralmente exibem sentimentos de alegria, grande empenhamento nas tarefas executadas, o gozo da demonstração de habilidades e a vaidade no momento de uma pose - por se tratar de uma figura triste. Não um intenso sofredor como *Inês* - nenhuma figura se lhe compara na dor -, mas ainda assim um infeliz. Porém, para lá de evidente tristeza plasmada no seu rosto de palhaço soturno, o *Travesti* - tal como o *Palhaço* - parece perdido, sem saber ao certo o que fazer ou em qual direcção seguir.

A escolha do preto e do cinzento para o corpo e para os braços reforça essa imagem de sofrimento e amargura que o conjunto do grande olho oval e da boca branca delineada por uma linha vermelho-escuro patenteia. Este matiz, assim como o amarelo, o verde e o laranja, mais acentuam o aspecto patético da personagem, de arlequim burlesco, do que formam contraponto de cores vivas aos tons lúgubres supraditos. Como se nenhuma cor pudesse alegrar este amofinado ser.

A silhueta do *Travesti*, ou melhor, a sua envergadura física, dotado de ombros largos e braços musculados, em nada se assemelha à graciosidade feminina, antes sendo própria de uma anatomia masculina. E os volumes correspondentes a um seio e uma nádega mais não são do que caricaturas grotescas do corpo de uma mulher. Envolvida pelos robustos braços, a carne do *Travesti* murcha e deforma-se, tal uma planta privada de Sol, num embate entre a sensualidade e a força bruta, no qual esta esmaga aquela. Mas, quiçá seja a estrutura física de uma só perna, ancha e curta, o que mais lhe retira a possibilidade, ínfima, de se transformar numa mulher.

Conquanto os seres femininos - assim como os masculinos - de José de Guimarães tenham pernas grossas, distantes (como já mencionado) do modelo actual de elegância propagada pelos *Media*, são órgãos anatómicos que conferem sentido à ideia de um corpo humano; privando o *Travesti* de uma perna, ou melhor criando uma massa corpórea que se prolonga indivisa do pé à cabeça, afasta-o da nossa espécie (o *Domador*

de automóveis pode dela prescindir porque se tratar de uma figura simbólica) e, assim, não bastassem já os braços e o rosto, da condição de mulher. Por isso, ele não chega sequer a ser andrógino, pois a fusão do masculino e do feminino é substituída pela pura aberração.

Mas, voltando ao rosto do *Travesti*, a decoração que o transforma numa caricatura ridícula de uma mulher também nos remete para a ideia de pinturas de guerra faciais. Ou seja, ele trava uma batalha. Não contra algum inimigo - porquanto a sociedade o hostilize e vilipendie, não sendo incomum eles serem espancados nas ruas - mas dentro de si próprio. Luta contra a sua própria natureza, forçando com artifícios vários a condição biológica que os genes lhe destinaram a libertá-lo da masculinidade que, temporariamente ou em definitivo, recusa. Nesse sentido, a torção da cabeça sobre o corpo mostra semelhante desacordo entre duas partes, imagem de desunião e conflito reforçada pelas duas metades separadas do espelho quebrado. Mas todos os seus esforços de embelezamento feminino, recorrendo a roupas, adereços, batom e rímel, redundam num patético fracasso, numa derrota já conhecida a que diariamente se submete.

A sua tristeza é pois a de um vencido.



Esfinge 1988

«Qual é o animal que ora tem dois pés, ora três, ora quatro e é tanto mais fraco quanto mais pés tem?». Esta era a temível pergunta que a Esfinge colocava aos viajantes que se deslocavam para Tebas, acabando por a todos devorar ante a ignorância da resposta. Filha de Tífon e de Esquina, e irmã de Cérebro, Quimera, Hidra de Lerna e do Leão de Nemeia, Esfinge resultou num monstro com cabeça de mulher, corpo de leão, cauda de serpente e asas de águia. Para castigar Laio - o rei de Tebas - pela morte e rapto de Crisipo, é enviada por Hera para um monte próximo da cidade, do qual descia para barrar o caminho aos que pretendiam lá entrar. Segura da incapacidade humana para desvendar o enigma que as Musas lhe haviam ensinado,

Esfinge enlouquece quando Édipo, confrontado com tal pergunta, lhe responde ser o homem nas suas diferentes idades o animal que enfraquece consoante adquire pés. Lança-se então do alto da montanha e morre despedaçada.

Conquanto se trate da confirmação de um oráculo que vaticinara a Laio que seu filho o mataria e casaria com a sua esposa, e própria mãe, o mito da Esfinge, para lá de constituir um elemento da complexa trama urdida pelos Deuses para punir Laio e a sua família, também nos revela a capacidade do homem para solucionar problemas que pareciam impossíveis de resolver, as potencialidades da sua inteligência e do seu engenho, capazes de superar até a argúcia das divindades. Apesar de o precipitar na tragédia, a vitória intelectual de Édipo sobre Esfinge eleva-nos ao nível dos deuses.

A *Esfinge* de José de Guimarães não se assemelha ao monstro híbrido de voraz apetite antropófago, nem tão pouco desperta qualquer medo ou provoca intimidação. Dotada de volumosos seios, braços atrofiados e com a cabeça encaixada no tronco, mais parece uma Vénus neolítica moderna, preocupada apenas com o enigma da fertilidade-prometendo a vida em vez da morte.

Mas, todavia, ela ergue os braços e manda-nos parar, sinal de que nos pretende confrontar-nos e colocar-nos questões. A cor vermelha da parte inferior do seu corpo funciona como um aviso de perigo, indicação de uma obrigatória paragem; ordem reforçada pelos grandes lábios encarnados, que fechados conseguem transmitir uma mensagem mais objectiva e enfática do que as palavras que produziriam se estivessem abertos; o azul do tronco e o verde da cabeça surgem assim como tonalidades contrastantes destinadas a reforçar o impacto visual do vermelho.

Se a *Esfinge* está mais próxima da anatomia feminina do que da fusão de vários animais num único corpo, conserva, porém, ainda algo da estranha morfologia do monstro híbrido. A referida desmesura labial, o nariz circunscrito a uma linha e um só olho oblongo, volvem-na criatura deformada (mesmo no universo fantasioso de Guimarães); por outro lado, o braço direito apresenta um rosto símile ao seu - ciclópico, de boca encarnada e nariz linear -, numa reminiscência do hibridismo da Esfinge que alude à serpente. A *Esfinge* possui então duas cabeças - aproximando-se assim, por defeito, da irmã Hidra de Lerna -, estando por isso duplicada a sua capacidade de produzir enigmas, para os quais nem Édipo acharia a resposta? Ou será, pelo contrário, que as supostas

duas cabeças mais não são do que uma só, com dois olhos, duas bocas e dois narizes, numa entropia somática que transmuda as funções dos restantes órgãos - como as pernas e os seios - para algo que desconhecemos? Afinal, sendo a Esfinge uma soma de partes dos mais poderosos seres do reino animal, provida da força de um leão, do voo da águia e da inteligência humana (e divina), não acaba por se limitar ao controle da entrada numa cidade mediante uma elementar adivinha? Uma espécie de porteira caprichosa, faminta de carne humana.

Dotada dos melhores recursos da natureza, termina desfeiteada por um simples mortal, fadado para o incesto. Bicéfala ou não, esta *Esfinge* simboliza o resultado funesto da deformação e a inutilidade do excesso de poder. Por isso se encontra apoiada apenas num pé, numa posição de desequilíbrio, prestes a tombar no despenhadeiro da montanha de Tebas. E então, afinal, os braços que ergue para nos deter mais não são o contrapeso à estabilidade perdida. Pois antes de nós, já alguém havia passado por ela. Nas suas costas, Édipo caminha, sem saber, para o leito de Jocasta.



Fetichismo ou Mulher com Serpente 1989

Com *Fetichismo* José de Guimarães utiliza um símbolo da cultura africana associado a práticas mágicas e espiritualistas para celebrar a mestiçagem. Tal como na *Gioconda Negra* é a figura da mulher a escolhida como emblema da miscigenação racial e cultural; contudo, se na primeira obra se desloca um ícone da pintura renascentista da Europa para África, na segunda assoma uma vigorosa mulher negra, resumindo-se a mestiçagem à cabeleira loura que se confunde com uma touca dourada. Ou seja, o veio da cultura africana (sendo o título da escultura determinante para tal assunção) brota num grau que seria de absoluta pureza não fosse a contaminação da cabeleira\touca loura, ao invés do sucedido na *Gioconda Negra* (na qual o título também se revela fundamental para a compreensão desta) onde a cultura ocidental força a entrada no imaginário africano.

Todavia, ainda que de dimensão reduzida e aparentemente desprovido de importância, o supradito elemento dourado, tanto pelo efeito contrastante com o preto e o vermelho quanto por cobrir a cabeça da mulher - a parte de uma figura para a qual o olhar do espectador instintivamente se dirige -, sobressai no todo constitutivo do *Fetiche* e altera a leitura do que (sem a cabeleira) seria uma interpretação moderna da arte ritual africana. Há então algo mais nesta escultura: a vontade de unir o negro e o branco, seja através da arte, seja através do sangue. Por inerente motivo, é o corpo de uma mulher o modelo escolhido para vivificar esta obra, pela consubstanciação do poder matricial de gerar a vida - substituindo as mamas volumosas as ancas largas na alusão primitiva à fertilidade -, neste caso o possível nascimento de um ser mestiço.

Sentida a aura forte de mestiçagem no *Fetiche*, descobrimos depois, sem colidir ou distorcer a identidade da obra, a anatomia disforme que o molda. E são esses grandes seios carmíneos, os quais, como se insuflados, se alçaram do peito para o pescoço, assim se assemelhando a um laçarote carnavalesco, que nos prende a atenção. Unidos tal um órgão unitário substitutivo do pescoço, mas apontados em sentidos opostos, prenunciam o afectuoso amplexo que os braços\serpente nos oferecem. Estes confirmam a atitude calorosa do *Fetiche* expressa no rosto, o qual nos recebe sorridente e de braços abertos; desta forma, seguindo o modelo de um anúncio publicitário de boas-vindas a uma localidade ou a promoção de uma nova atitude de consumo, a personagem pronuncia um convite à miscigenação.

E, para que semelhante convite se torne irresistível, aos seus encantos não seja possível escapar, os braços do *Fetiche*, nesse jogo permanente de dupla representação pelo qual se regulam os corpos dos personagens de Guimarães, sendo duas coisas em simultâneo e desempenhando funções inesperadas, são também uma serpente que atravessa o corpo da figura. Negra, de cabeça azul eléctrica e olhos vermelhos fosforescentes, qual diabrete exótico, ela está lá para nos tentar. Assim, sem necessitar do esforço de uma mandinga, sortilégio inadequado para o propósito em questão, bastando-lhe o charme feminino, o qual desde há milénios atrás consta possuir o poder encantatório das serpentes, o *Fetiche* seduz-nos e transforma a mestiçagem em objecto do nosso desejo.



Fetichismo com pregos 1989

Se na obra anterior o princípio da magia africana era utilizado como afirmação tentadora da mestiçagem, aceno à mescla dos povos e das culturas, ou até antevisão utópica de uma futura sociedade multirracial, em *Fetichismo com pregos* reemerge o sentido profundo e misterioso das práticas rituais negras, floresta densa e obscura inacessível à luz de qualquer conhecimento racional apostado em aclarar-lhe a génese, as leis pelas quais actua e os propósitos finais que a explicam. Não existindo um título elucidativo da finalidade da obra, uma ténue pista a partir da qual o espectador possa arriscar o passo inicial de uma caminhada onde vislumbre perspectivas ocultas, descerre sentidos insuspeitos, encontre uma mensagem ou, inclusive, descubra ter vagueado perdido por territórios desconhecidos, mas não menos fascinantes e enriquecedores, residindo a riqueza da obra no percurso que nos obrigou a percorrer e não num destino inexistente, resta a sua matéria plástica.

Como já foi dito, na feitura de um objecto detentor da capacidade de acumular energias sobrenaturais, a plástica dos fetiches africanos assenta em modelos antropomórficos e/ou zoomórficos, numa simplificação idealizada dos traços de um ser humano ou de um animal que resulta em esculturas de forte expressividade - assim sucedendo com esta obra.

O formato de *Fetichismo com pregos* convoca tanto a serpente quanto o falo, redundando numa mescla informe cuja indefinição visual exaure o poder iconográfico de ambos. Daí ser a massa vermelha, própria das sobras de um corpo descarnado padecente de suplícios horrendos, dos quais ainda restam os pregos cravados, que causa arrepios fazendo pairar a ideia de sacrifício e sofrimento. Por outro lado, a textura agressiva, moldada por anfractuosidades e pelos ditos pregos, assim imprópria para o tacto, avisa de uma proibição inscrita na massa Fetichismo - não devemos tocar-lhe - características das obras sagradas. Começa-se assim a diluir-se o hermetismo com que a obra recebe o espectador, abrindo-se uma possível vereda de acesso ao seu âmago.

Então, à semelhança de *Fetichismo com pregos* (1971) ou *Máscara* (1973), ao associar um Fetichismo africano a um corpo macerado e intangível, o princípio mágico de concentração

de energia ao sacrifício redentor, *Fetiche com Pregos* produz a síntese dos sortilégios africanos com a religião cristã. Como tal, prossegue, pela via da cultura e da espiritualidade, o desígnio expresso em *Fetiche* de aproximar e fundir parte do que distingue e afasta os brancos dos negros. Continuando este raciocínio, se de início prevalece a impressão de nos depararmos com as forças obscuras e ameaçadoras de uma magia negra, ante cujo total desconhecimento relacionamos com práticas primitivas e irracionais, assim resvalando sem nos darmos conta para a presunção de uma superioridade civilizacional, depois, consoante a exploração do olhar suscita as associações a que as grandes obras de arte convidam, encontramos reminiscências do Renascimento como as representações de santos aprisionados a uma coluna e flagelados por flechas, tal *O martírio de São Sebastião* dos irmãos Pollaiuolo.

Fetiche com pregos conduz-nos pois por terrenos movediços e propícios a derrapagens, antes de nos revelar a mensagem que oculta. A conjugação do título com a forte impressão plástica que a escultura impõe ao primeiro impacto visual, desperta cogitações de frenesis de feitiçaria tribal, ao som de batuques ensurdecedores e gritos tresloucados, durante os quais selvagens com peles de leopardo bramindo lanças e catanas imolam animais (e quem sabe seres humanos?) aos espíritos. Mas, passada essa fantasia mais assente numa mitologia de massas construída pelos filmes e pela banda desenhada do que pelo saber antropológico ou pela vivência com os ditos povos, sobrevêm a descoberta da continuada osmose cultural entre a civilização negra e a branca.

A mestiçagem.



Vénus Africana 1990

No período Clássico o desenvolvimento dos conhecimentos da anatomia humana e a filosofia platónica que associava o Bom ao Belo impulsionam um cânone estético caracterizado pela busca da perfeição do corpo e da serenidade da alma. Pretendia-se insuflar vida nas estátuas mediante um modelo plástico assente na simetria,

proporção e ordem. A esse paradigma de beleza física e paz espiritual, aplicado na representação de divindades como Vénus, chamaram ataraxia. Exibindo corpos esbeltos e uma tranquilidade imperturbável, as representações de Vénus tornaram-se um símbolo da mulher ideal que, à exceção do período medieval, inspirou os artistas ao longo da História da Arte.

José de Guimarães, tal como havia feito com *Gioconda Negra*, trazendo para África um ícone da pintura renascentista, com *Vénus Africana* toma como inspiração o passado da cultura europeia - a deusa do amor da mitologia clássica - para criar uma obra mestiça onde a personagem branca é transfigurada segundo a arte negra. Mas, ao invés do sucedido com a experiência de *enegrecer* a mulher de Leonardo, cuja observância do formato do rosto e do cabelo, assim como a postura das mãos, atenua a estranheza inicial, o resultado desta escultura suscita de imediato uma perplexidade tenaz que a posterior análise da obra não desvanece.

É certo que a estrutura da obra nos remete para a forma cilíndrica de um totem, a voluptuosidade característica de Vénus é assegurada pelas linhas curvas das ancas e pelos fartos seios vermelhos, e não é sequer esquecida a parra de videira destinada a cobrir-lhe pudicamente a púbis, numa transposição irrepreensível dos atributos da deusa romana para uma escultura ritual africana. Obviamente não se esperaria encontrar o paradigma clássico de um espírito sereno num corpo perfeito, um ideal de ataraxia à medida africana plasmando uma mulher de lábios grossos e cabelo encaracolado em êxtase espiritual; porém, nem o mais avisado conhecedor da obra do artista e da sua regra de transgredir todas as regras para inventar novas leis que de pronto também serão suplantadas pode deixar de se surpreender com o rosto que *Vénus Africana* apresenta: o de um canídeo, preto com uma risca branca no focinho. A sua expressão é plácida, mas é de uma mansidão animal que se trata e não do domínio das emoções humanas, ou divinas.

Assim, tal como os homens-carro, criaturas fantásticas onde a carne e o metal se confundem, a vontade e a mecânica se baralham, apresenta-se um ser híbrido que, para além de fundir o modelo estético clássico com o cânone africano, transporta a animalidade para dentro do humano, sobrepondo o instinto à razão. De súbito tudo se baralha, e a apologia da mestiçagem proposta nas obras anteriores encontra aqui um

inesperado problema. Tendo em conta que esta tese pretende provar a apologia da mistura dos povos e das culturas na obra de José de Guimarães, como superar este aparente absurdo?

A solução é encontrada ao nos recordarmos de que o totem está associado a práticas animistas - manifestação religiosa segundo a qual todos seres e forças da natureza possuem uma *ânima*, energia ou espírito - onde um animal sagrado, erigido sob a forma de escultura, é considerado responsável pela segurança e prosperidade da tribo, e por isso venerado. Ou seja, a presença de um elemento animal numa obra de arte ritualista é uma prática ancestral da espiritualidade africana; logo, é das origens do pensamento simbólico dos povos negros, construído a partir do meio e das criaturas que o povoam, que se trata. Deste modo, aquilo que antes parecia a vulgar cabeça de um cão deve ser interpretado (e visto) como um símbolo da cultura africana advindo dos primórdios da sua civilização.

Então, em vez de figurar uma cabeça antropomorfa que representasse uma mulher negra, José de Guimarães recorre a um elemento da produção cultural africana - o totem zoomorfo - para miscigenar esta cultura com a europeia. Bem vistas as coisas, consegue assim uma concordância perfeita entre todas as partes constituintes da obra, pois se a cabeça animal é inspirada numa criação espiritual negra, a ideia subjacente ao modelo da estatuária clássica - de que *Vénus* é o exemplo que nos interessa - reside num conceito de perfeição idealizada inventado pelos gregos. Se uns recorrem a animais para obter a protecção das forças sobrenaturais, os outros são forçados a transcender os imperfeitos modelos humanos para representarem os deuses. Ou seja, *Vénus Africana* compõe-se da síntese de duas concepções distintas, separadas no espaço e no tempo, envolvendo a arte e a espiritualidade. A mestiçagem das culturas é assim celebrada, mas, numa demonstração de que os próprios ideais filosóficos do artista não escapam a um impulso transgressor omnipresente, o humor, a provocação e a iconoclastia permanecem intocáveis, resistindo desafiantes a qualquer ensaio de explicação da obra.



O grande fetiche vermelho 1989-90

Do retorno para dentro das telas das esculturas de papel que sete anos antes delas escaparam, ou, dito de outra forma, do regresso de José de Guimarães à pintura, nasce *O grande fetiche vermelho*.

Sob um fundo verde apresenta-se de braços abertos o fetiche vermelho, simultaneamente de frente e de lado para o espectador, devido à cabeça estar voltada para o flanco esquerdo mas possuir um par de olhos nessa face de perfil. Ocupa quase todo o espaço da tela, extravasando até os limites laterais pela abertura de braços símiles da serpente que trespassa a mulher *Fetiche* (89), da qual também parece ter herdado o alçar dos seios até ao pescoço - assim se convertendo num ser andrógino -, quiçá para dessa forma justificar o adjectivo que o precede.

Contudo, há algo mais no quadro.

Dois conjuntos de linhas envolvem o personagem, o maior, alinhando curvas até formar uma espécie de arco, sobrepondo-se ao fetiche; o menor, desenhando uma antropomorfia geometrizar, tornando-se parte do seu corpo. Então, por via deste artifício cubista e daquela intrusão linear, *O grande fetiche vermelho*, numa variação pagã do mistério da Trindade cristã, acaba por conter três seres distintos num só. Ou seja, a figura vermelha encerra dentro de si uma criatura de formato cruciforme - que assim reforça a alusão ao cristianismo - e esta dupla é circundada pelo referido arco linear que, partilhando os olhos com os outros dois, volve um novo ente. Os três são distintos mas não independentes; cada um necessita de algo dos outros dois para se completar e da sua soma colectiva resulta este grande fetiche vermelho.

Partindo do princípio de que os olhos hipnóticos são pertença de todos e, como tal, a nenhum pertencem isoladamente, se os separássemos criando três criaturas individuais depararíamos com o seguinte: a figura vermelha perderia a força expressiva e a carga mágica; o ser cruciforme, desprovido do corpo vermelho dentro do qual se plasma, transmitiria a sensação de ser um esboço inacabado; e o arco linear seria apenas um debuxo abstracto, o começo de algo que não poderíamos identificar. Como tal, num

justaposto que em vez de ocultar clarifica e complementa, é a articulação entre as três figuras que assegura a eficácia plástica e simbólica de *O grande fetiche vermelho*.

Mas, para lá do sincretismo religioso, cuja combinação de crenças africanas com dogmas cristãos volta a enaltecer a mestiçagem das culturas, esta união tríade representa uma alegoria do universo sobrenatural com o qual o Fetiche estabelece contacto e dos seus próprios poderes. Na medida em que revela a passagem do nível sensorial - a figura vermelha tomada isoladamente - para outras dimensões - a descoberta do ser cruciforme dentro dela e do arco linear que a ambos envolve. É-nos pois mostrado a irrupção de um espírito no interior de um corpo físico e o consequente desencadeamento de uma energia sobrenatural que o cinge.

A obra aventa então que a realidade terrena não é única, existindo outras, ocultas mas muito próximas, cujas portas podem ser abertas por objectos mágicos como os fetiches. Mas, esse poder detido pelo Grande fetiche vermelho não parece advir apenas das forças evocadas pela magia dos negros, pois o poder de outra religião também intervém neste ritual sincrético. E, se os mais susceptíveis enxergarão a heresia - uns pela transposição da cruz para o fetiche, outros pela fusão dos sexos no próprio fetiche: cristãos e pagãos unidos na indignação -, nos vemos apenas a fusão de duas culturas.



O grande fetiche negro 1990

Depois de criar *O grande fetiche vermelho* José de Guimarães prossegue a feitura de obras inspiradas nos cultos sobrenaturais africanos construindo uma espécie de duplicação daquele ser, denominando este *O grande fetiche negro*. A força plástica e mágica da anterior figura serve de matriz para novos trabalhos e inspira a criação de outros fetiches; e se o anterior era vermelho, este é negro, passando o artista de uma tonalidade emblemática do corpo para outra associada ao oculto (assim como ao perigo e à ameaça). Talvez por esse motivo o fetiche vermelho apresentasse um olhar espelhante de uma expressão interior que vivificava uma massa corporal em contraste com o fundo verde, enquanto o fetiche negro se confunde com a

tonalidade de fundo e como olhos mais não apresenta do que duas manchas orbiculares no alto da cabeça. Assim, se o primeiro se afirma contra um cenário abstracto, o segundo parece dissolver-se nas brumas onde foi colocado. Tal sucede porque *O grande fetiche negro* é, afinal, cinzento.

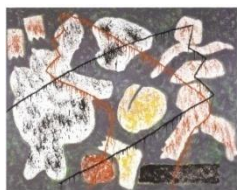
Nesse desacordo entre título e figura, que a proximidade cromática das duas tintas (o negro e o cinzento) amacia mas não esvanece, anuncia-se uma contradição da qual se escapam laivos de humor e a ponta do mistério que o quadro encerra. Pois a argumentação de que *negro* alude tão só à cultura africana, podendo o fetiche receber qualquer coloração, é tolhida pela constatação de que o anterior fetiche (começado no ano de 1989), cuja morfologia e designação inspiram a génese deste, é realmente vermelho como o seu nome indica. Ou seja, ao transgredir uma lógica precedente (verificada em todas as obras) e ao fornecer uma informação que baralha o espectador - as referidas pistas falsas -, o título do quadro adensa o mistério criado pelas imagens pintadas.

Encerrado numa morfologia antropomorfa e andrógina, com uma serpente a atravessar-lhe o tronco para lhe definir os braços, cego e inexpressivo, plúmbeo, *O grande fetiche negro* quase se esfuma no ambiente brumoso que sobre ele se abate durante o ritual de convocação dos espíritos. Mas, se no fetiche vermelho a presença do sobrenatural se manifestava como uma energia indivisa que o envolvia, no negro aquele assoma fragmentado, o que poderá indiciar tratar-se de um cerimonial distinto.

Provindos de uma dimensão exterior ao quadro, penetrantes do corpo do fetiche, figuras lineares cuja aparência nos remete para a serpente, partes anatómicas como braços e a vagina, o símbolo Ngoio do túmulo, e um rectângulo, penetram-lhe o corpo. E desse trespasse etéreo resulta o contraste entre formas geométricas e formas arredondadas, do cheio e do vazio, e até da luz - mediante o branco, o amarelo, o vermelho e o verde - e da penumbra cinzenta.

Sendo elementos iconográficos identificáveis no universo de José de Guimarães, foram todavia deslocados para uma dimensão sobrenatural, situação que lhe altera a função conquanto mantenham a forma. Ou seja, se noutras obras a serpente encarnou a tentação, ou, quando se confundia com uma língua viperina, a censura e a revolta, nesta, o conjunto de linhas que a esboça, não se destina decerto a seduzir o fetiche, mas sim a

provê-lo de um forte poder mágico. Desse modo, no potente sortilégio desencadeado pelo *O grande fetiche negro*, os próprios elementos iconográficos do artista transmudam de significado. Nesta demonstração da eficácia da magia africana, pela imposição das suas leis, a criatura (o fetiche) parece assim sobrepor-se ao criador.



Série Navegadores e Descobridores – Encontros 1991

A partir dos anos oitenta, fruto de uma nova interpretação da História, que de eurocêntrica procura ser universal, e também por exigência dos povos *descobertos* que recusam o anterior estatuto de atraso e menoridade imposto pelos seus colonizadores, o conceito de Encontro tem substituído o de Descoberta.

Em 1991 José de Guimarães aborda a temática dos Descobrimentos portugueses através de um conjunto de seis pinturas denominado *Série Navegadores e Descobridores*, que se divide nos subtítulos *Jardins maravilhosos*, *Perigos* (duas obras), *Aventuras* (duas obras) e *Encontros*. Representando cada obra um tributo à História de Portugal e ao estabelecimento de laços com povos de outros continentes, escolhemos esta última por entendermos que a designação *Encontros* corresponde, naturalmente, ao título da tese, mas, sobretudo, por apresentar uma visão crua e crítica desse acontecimento passado.

Animada de uma estética primitivista e roçando a abstracção, servindo-se da técnica do escorrimento da tinta - *dripping* - para enfatizar a expressividade e o drama, estabelecendo a interacção e o confronto entre diversas figuras e formas, *Encontros* é uma obra complexa que anuncia uma nova etapa na constante evolução do estilo e dos modos de criar de José de Guimarães.

Tratando-se da chegada dos navegadores portugueses a um novo continente (por exemplo África) estabeleceremos um paralelismo entre os dois lados do quadro e os pontos cardeais; como tal, o lado direito corresponderá ao Norte enquanto o lado esquerdo representará o Sul. Duas características das principais figuras permitem-nos sustentar este raciocínio de transposição da geografia para a tela: a situada no lado direito, avança e aparenta ser masculina, a colocada no lado esquerdo, está imóvel e

possui atributos femininos. Ou seja, a primeira simboliza os marinheiros portugueses pisando as novas terras - sendo o rectângulo negro sobre o qual o personagem coloca o pé fortemente metafórico desse domínio e opressão racial -, a segunda representa as nativas africanas olhando-os estupefactas, hesitantes entre a aproximação e a fuga. Afinal, a mestiçagem, quer em África, quer no Brasil, ocorreu entre homens brancos e nativas (raramente sucedendo o inverso). Os restantes elementos dos quadros antecipam o que irá então ocorrer, fornecendo-nos assim uma antevidência do que foi a História dos Descobrimentos e a Colonização.

Mediante semelhante artifício compositivo, o artista conjuga numa só imagem - de um acontecimento passado - o presente e o futuro, mostrando-nos, para além do que acontece, aquilo que irá acontecer, um acto e as suas consequências. Nesta concentração do tempo, onde o agora interage com o porvir, as duas formas lineares, - um pé e uma mão - que se entrecruzam no centro da tela concorrem para dramatizar a acção, durante a qual cada elemento é causa ou consequência da violência. Conquanto também aludem ao esforço e aos trabalhos empreendidos pelos portugueses na gesta das descobertas - pois a conquista e escravização de outros povos cobrou imenso suor e duras penas -, escorrem sangue sob a forma de tinta: vermelho e negro. Uma terrível tragédia está pois prestes a começar.

Assim, decorrente desse primeiro passo de um europeu em direcção a uma africana, materializa-se um cenário lúgubre, pelas tonalidades pardas, e tenebroso, pelo sangue que escorre, onde, no espaço que ainda separa o homem da mulher - o colono da colonizada -, irrompem tetricamente uma caveira, um crânio, um pedaço de uma perna, e uma mancha vermelha que é uma poça de sangue. E então, conjugando-se todas as figuras, e assim transformando séculos de história num só momento, deparamos com um *Encontro* caótico e sangrento que deixará um lastro de sofrimento e morte.

Ao contrário de outras obras (por exemplo, *Fetiches* e *Vénus africana*) *Encontros* não celebra directamente a mestiçagem das culturas ou dos genes. Antes ousa mostrar um acontecimento basilar da História de Portugal como uma ocorrência trágica e devastadora. Assim, sem pejo em dessacralizar uma epopeia tida como principal feito do país, José de Guimarães assume então a perspectiva do colonizado, para o qual o *Encontro* significou o início de um longo tempo de horror, do qual ainda hoje se

ressente. E ao fazê-lo, confronta-nos com o nosso passado e as inerentes responsabilidades para com aqueles que em tempos dominamos, convidando assim esta obra, pela via do choque e do sacudir das consciências, a um novo e distinto *Encontro* com os povos das antigas colónias.



África 1992

África possui uma forma recorrente na obra de José de Guimarães depois do referido regresso à pintura, que José Luís Porfírio designou de *Corpo Unitário (Grande Macho - Grande Fêmea)*. Sobre esta figura, imponente e grotesca, diz-nos então o autor: «o grande corpo unitário, Grande Macho ou Grande Fêmea, corpo mapa ou corpo território, ou mesmo corpo continente, resulta de um recentramento na obra de José de Guimarães. Tal recentramento tornou-se particularmente visível e evidente bem no início dos anos noventa, quando uma série de grandes telas marcava um renovado interesse pela pintura depois de uma década especialmente assinalada pelas esculturas-recortes de grande dimensão. Neste caso, ao contrário do sentido dominante em toda a sua obra, é o corpo, a totalidade do corpo que se transforma em emblema. Dir-se-ia que este corpo parte de um campo inicial e informe, amibóide como tantos outros, que emite cabeça, braços e pernas, ficando depois assim, centrado sobre si próprio, sinal ensimesmado e poderoso»²⁰³.

Deparamo-nos pois com a cartografia do continente africano pela plasticização de algo aparentado a um busto feminino visto de perfil, embora apresente dois seios e um triângulo púbico. O corpo humano é assim utilizado para representar uma massa continental, servindo os órgãos anatómicos - o seio esquerdo - e o recorte fisionómico para ilustrar as características geográficas de África. Por este processo de animização ela é transformada numa enorme mulher, ou numa Grande Fêmea.

²⁰³ PORFÍRIO, José Luís - *José de Guimarães: a luz no Túnel*. Porto: Edições Afrontamento, 2000, p. 135.

Tomando o tempo e a evolução histórica como referência, semelhante perspectiva remete-nos inicialmente para África como a Mãe da humanidade e para o respectivo nascimento dos primeiros homens em seu solo que, avançando em hordas migratórias para a Europa e para a Ásia, colonizaram depois o resto do mundo dando origem às distintas etnias por um processo de *cladogénese*²⁰⁴. Tratando-se da origem da actual civilização, pouca relevância obtém nos Media - submergida pelas guerras e catástrofes cíclicas que devastam o continente - e raramente é abordada pelos artistas ocidentais. Como tal, *África* começa por ser uma homenagem de Guimarães à terra onde viveu e no qual descobriu o simbolismo ideográfico que iria alterar o rumo da sua obra.

Por outro lado, no prosseguimento da ideia exposta em *Encontros*, *África* explora ainda a chegada dos navegantes portugueses ao continente e a consequente colonização. Então, se África toma a forma de uma mulher, os conquistadores lusitanos encarnam as duas serpentes verde e vermelha que, vindas do mar, irrompem rastejantes sobre o seu corpo escorrendo (ou fazendo escorrer) tintas de sangue. E para que a alusão a Portugal fique completa, a cabeça de vassoura que serve de cabeleira a *África* - assemelhando-se a *Fetiché* (1989) - também fornece o matiz amarelo da esfera armilar que assim completa a referência às cores da bandeira nacional.

Centrando-nos na morfologia fálica das serpentes, temos novamente um encontro, ou choque, entre o masculino e feminino, o qual nos remete para a violentação desta por aquele. Sendo representada como uma mulher (ou Grande Fêmea), África sofre a mais brutal das agressões: a sexual. Tal como em *Encontros*, o fundo cinzento e a técnica do *dripping* - com predomínio das cores preta e vermelha - concorrem para carregar o quadro de uma atmosfera malsã e sinistra, onde o continente africano agoniza num sofrimento de mulher violentada.

Qual *Mater Dolorosa* negra, esta grande mulher africana é a imagem da África actual, seviciada pelas secas e pelas cheias, destruída por guerras civis intermináveis, entregue a ditadores corruptos transformados em novos colonos que roubam o povo como nunca o fizeram os antigos, terra de abundância onde se morre à fome e à sede, se continua a praticar a excisão sexual feminina, se compram e vendem escravos e se traficam

²⁰⁴ <http://www.cientic.com/tema-evoluc-img3.html>.

homens rumo à Europa, e onde - como última desgraça - começam a florescer as sementes venenosas do terrorismo moderno. Mergulhada numa treva pardacenta, abrindo novas feridas por incapaz de curar as antigas, *África* parece condenada a um martírio sem fim.

Prosseguindo o raciocínio expresso em *Encontros, África*, pela alusão à responsabilidade passada dos portugueses no seu presente, mas sem pretender arvorar-se em julgamento da História- terreno pantanoso de culpa e remorso do qual José de Guimarães mantém uma distância prudente -, compele-nos, perturbadoramente, a olhar para o continente africano e a nos interrogarmos sobre o que devemos fazer.



Vasco da Gama 1991

A oito de Julho de 1497 zarpa do porto de Lisboa o navegador Vasco da Gama comandando uma frota de quatro navios composta por cento e cinquenta homens, a qual incluía marinheiros, guerreiros e religiosos. O destino desta expedição era a descoberta do caminho marítimo para a Índia, feito que permitiria tornar os portugueses senhores do monopólio do comércio das especiarias asiáticas. E assim, um ano depois, após debelar revoltas a bordo e escapar à traição de um piloto árabe, Vasco da Gama atinge finalmente Calecute. O rei D. Manuel recompensa-o então com o título de Almirante-Mor das Índias.

Nesta paradoxal evocação e desmontagem dos mitos da História de Portugal e dos Descobrimentos, na qual, simultaneamente, se aclama os feitos do passado e se denuncia o horror deles decorrente, expondo a heroicidade daqueles que arriscaram a vida na travessia de mares e no combate contra povos desconhecidos, mas também a desgraça dos vencidos, os troféus da morte e da vacuidade, é-nos recordada a necessidade de se preservar a memória de um povo como luz do passado capaz de iluminar os caminhos do presente e do futuro, obrigando-nos todavia a um implacável juízo crítico dessa mesma História. Para quem ousar a experiência de contraposição do texto à imagem, comparando assim a historiografia tradicional com as perspectivas

iconoclastas de Guimarães, a certeza com a sua sátira, deparar-se-á de facto com uma *Arte Perturbadora*.

Dito isto, quiçá a figura histórica que agora iremos analisar haja recebido um tratamento mais benevolente por parte do artista, substituindo a carga tétrica de brutalidade e morte resultante de qualquer viagem de Descobrimentos por uma interpretação paródica do feito e do autor. Ao ponto de um personagem histórico como Vasco da Gama que pode ser enquadrado dentro do estereótipo de exemplo virilidade masculina, ser, como adiante se verá, brindado com atributos femininos. Assim sendo, tratar-se-á afinal de benevolência ou de chacota? Tentaremos agora encontrar a resposta, pois se para os indianos Vasco da Gama é um facínora estrangeiro e para os portugueses um herói nacional, José de Guimarães vai transformá-lo numa outra coisa, de difícil categorização.

As pistas são escassas, crípticas ou até ilusórias.

Desta vez, inserido no conjunto das caixas-relicário, é um caixote de papelão assente num bloco de madeira - pintados e recebendo colagens - a base material de que o artista se serve para recriar o descobridor do caminho marítimo para a Índia. Porém, da transformação sofrida não resulta aparentemente qualquer elemento visual, ou símbolo, passível de ser associado à náutica quinhentista ou ao próprio Vasco da Gama, parecendo assim não existir nenhum nexos entre o título e a obra. Pois aquilo com que nos deparamos é o esquema linear de uma figura masculina com os braços e as pernas abertas, primitivo e símile da arte paleolítica, sob um fundo pincelado com diversas cores - onde o vermelho, o verde e o amarelo aludem uma vez mais à bandeira portuguesa -, recebendo o conjunto a colagem de um pincel, papel de rebuçado e uma casca de lagosta. E a paródia acentua-se, adquirindo laivos de provocação sexual, quando reparamos que as duas colagens de papel de rebuçado envoltas por manchas brancas podem afinal representar seios, não tão sedutores quanto os de *Hélène Fourment* ou da *Gioconda Negra*, mas, ainda assim, proeminentes.

Todavia, no fantástico mundo de José de Guimarães nada é tão simples como aparenta ser e a realidade compõe-se de camadas sobrepostas onde sempre se esconde, ou se revela, algo diferente. Deste modo, quando julgamos ter encontrado uma mensagem ou decifrado o seu sentido, logo outra coisa distinta se ergue diante dos nossos olhos, como

se estivesse à espera desse passo em falso para só então se revelar, sardónica, derrubando a frágil construção das certezas do observador, mas também lhe oferecendo outros materiais e outros utensílios para que este proceda a uma nova edificação interpretativa. Logo, chegado a este ponto, impõe-se uma pergunta: deverá a nova realidade descoberta sobrepor-se à anterior, ou poderão coexistir ambas, sem necessidade de uma espécie de resolução dialéctica?

Assim, *Vasco da Gama*, tal como já havíamos visto em *Fetichismo Vermelho*, ou iremos descobrir em *Troféus*, mune-se do artifício de esconder figuras ou de as conter umas dentro das outras. Esta coabitação de personagens hospedeiros, mais ou menos ocultos na obra, onde uns se servem das formas dos outros para existir, começou a ser esboçada nas amálgamas de máscaras, línguas, demais partes anatómicas, letras e símbolos Ngoio, das pinturas feitas entre 1972 e 1974, tendo adquirido um efeito de fusão de dois seres num só nas esculturas de papel dos anos oitenta, das quais é um bom exemplo a série de *mulheres-automóveis*.

Então, descortinamos a expressão de um outro ser, composto a partir da estrutura da figura masculina atrás descrita; aquilo que consideramos seios passa agora a formar grandes olhos, o tronco volve o nariz afilado da nova criatura, as pernas abertas desenhavam uma boca ou bigode. E, como que assinalando essa passagem para uma outra dimensão, cedendo ao ímpeto evasivo deste ente, ou ainda funcionando como alegoria da expansão marítima e do descobrimento do respectivo caminho para a Índia, a própria caixa se abre demarcando o espaço por ele ocupado. Teremos, assim, finalmente encontrado o ditoso navegador?

Agora, impõe-se-nos, bruta e ferina, semelhante a uma máscara africana evocadora de espíritos maléficos, transbordante de força, a face de uma criatura que nos fita num olhar tão descentrado quanto sinistro. Num ápice, a anterior folgança transforma-se em ameaça - sendo este entrecruzar do gozo e do medo um dos *truques* com que José de Guimarães sobressalta e confunde o espectador. Mas, talvez neste pequeno mostrengo se encontre essa faceta de homem brutal e sem compaixão patente no comandante que esmagou com mão de ferro as revoltas - a bordo ou em terra - e a tantos homens destinou a morte. A determinação implacável de cumprir uma promessa, a carranca de exorcismo do perigo e do horror. Depois, para o guiar no desconhecido, acalmar as

tormentas, domesticar os ventos, espantar os monstros aquáticos, proteger do ferro inimigo e legitimar o sangue derramado, uma cruz antropomorfa encima-o, completando-se assim a união dos dois personagens num só.

Noutras coordenadas do espaço e do tempo, sulcando oceanos secos de cartão, bastando-lhe a bússola de um pincel para se orientar, ou a carta náutica de uma casca de lagosta, um novo *Vasco da Gama*, por mares nunca antes navegados, na rota dos Descobrimentos e do Encontro de Culturas, prepara-se assim para aportar a uma determinada Calecute, numa outra Índia.



Troféus 1992

Desde a Pré-História, o homem sentiu necessidade de coleccionar troféus, fossem os ossos ou as peles de uma presa de caça, fossem os haveres, partes anatómicas de um inimigo vencido, ou até o próprio e a sua tribo transformados em escravos. Das caçadas às guerras, sempre resultado de um acto de violência ou submissão, as sociedades acumularam troféus, cuja posse e exibição transmitia à comunidade um sentimento de força, protecção e segurança. O troféu constituía pois um importante símbolo da identidade de uma tribo ou povo, atestando a sua capacidade de vencer os inimigos, superar as dificuldades e garantir estabilidade aos seus membros. E ainda que no presente, a palavra troféu tenha sido assimilada pelas práticas desportivas ou concursos diversos, a ressonância de tal conceito continua a remeter-nos para actos de violência como batalhas, conquistas, saques e pilhagens.

Na série Relicários composta entre 1991 e 1992 e titulada com nomes alusivos a monarcas e navegantes portugueses ou referências a seus feitos ou tragédias - sendo essa a razão de termos escolhido estes Relicários, preterindo os que José de Guimarães criou entre 1999 e 2000 por neles, aparentemente, não ecoar nem a História de Portugal nem os Descobrimentos -, surge, como consequência da acção conquistadora desses reis ou descobridores, uma caixa-relicário denominada *Troféus*. Como a maioria das

restantes obras deste período, trata-se de uma caixa com 12 cm de largura decorada com uma técnica mista que congutina materiais como tinta, terra, confetis, peças de metal, pedaços de cerâmica, ervas secas e um espanador do pó.

Sendo, como recorrentemente referido, a continuação de um trabalho criado num contexto temático que aborda e reflecte a História de Portugal, dando ênfase aos Descobrimentos em obras como *D. Henrique*, *Vasco da Gama*, *Império*, poderia supor o espectador menos familiarizado com a arte de José de Guimarães, pródiga cornucópia de surpresas, ilusões e engodos, encontrar aqui troféus como ouro, especiarias, seda, objectos de arte nativa e até cativos de guerra. Quiçá trazidos pelo anterior *Vasco da Gama*. Mas, nada disso se vê.

Sob um fundo de manchas informes polvilhado de pequenas partículas, onde foram coladas duas peças metálicas, descobrimos afinal um espanador cor-de-rosa e, ao cimo, a silhueta azul de um corpo humano. Pois nesta obra iconoclasta os valiosos troféus conquistados pelos valorosos heróis da História de Portugal são equiparados a um amontoado de lixo, pela posse dos quais muitos homens perderam a vida ou ceifaram a de outros. Deste modo, tal como fizera durante a guerra do ultramar, o artista volta a denunciar a violência e o morticínio, recuando agora no tempo, e estendendo-se a outros continentes, para assim questionar a própria História do seu país e os mitos de que ela se compõe. Por esta razão, este relicário decorre das *obras de guerra* e, paradoxalmente, sendo posterior torna-se anterior, a causa que explica a consequência, fechando assim o círculo. Porquanto toda esta violência está relacionada, pois radica no começo da colonização quinhentista uma longa história de brutalidade cuja clímax catastrófico será a guerra colonial.

Mas, talvez Guimarães vá ainda mais longe nessa dupla iconoclastia - histórica, pela provocação de abordar o único período passado de que todos os portugueses se orgulham recorrendo ao lixo, mas também religiosa por se tratar de um relicário que é conspurcado por detritos -, uma vez que o elemento central, e axial, da caixa-relicário é o citado espanador do pó. Assim, não apenas são reduzidos os feitos gloriosos do passado a lixo, inúteis e imprestáveis, como ainda se sugere uma grande *vassourada* que os remova, limpando assim a sujidade da História de Portugal.

Por outro lado, numa figuração críptica desta mensagem, esta obra aparentemente abstracta e conceptual, num processo idêntico ao utilizado em *Vasco da Gama*, esconde (ou revela) o rosto de outro mostrengo. Não aquele que impedia a passagem dos nossos navegadores - tão real quanto a imaginação de Camões e Pessoa o pôde tornar - antes um outro por eles criado - tão imaginário quanto a propaganda nacionalista pretendeu decretar. E descobrimos a sua carantonha se repararmos que o círculo envolvente do objecto metálico esquerdo forma um olho, complementado pelo outro objecto de metal - cujo talhe por sua vez nos remete para o símbolo Ngoio do túmulo - como olho direito. Então, encontrados os olhos, facilmente se giza uma fisionomia associando o espanador ao nariz e a uma boca bigodada. E por fim, constatamos ainda que este ser heteróclito e deformado, cujos cacos de cerâmica laterais podem ser os seus dentes quebrados e a erva seca uma espécie de barba, carrega, naquilo que poderá equivaler à sua cabeça, o cadáver azul.

Ou seja, *Troféus* é representado por uma figura simultaneamente medonha e burlesca, por amorfa e desfeita, tosca e emplumada, formada por detritos empastados onde a morte afirma a presença no símbolo Ngoio do ataúde, no corpo humano tombado, no fundo negro que delimita a obra e nas próprias matérias utilizadas que sugerem um processo de decomposição. E, recorrendo agora a uma sinestesia, diríamos ainda que os acordes de melodia carnavalesca trazidos pelos confetis acabam por se transformar numa parte saturnina desta grande sinfonia fúnebre de troféus, volvendo-a, além de trágica, grotesca. Porém, seja para limpar a História, seja apenas para varrer o lixo remanescente, o espanador cor-de-rosa promete grande barrela. O silêncio, em vez da exaltação.

SEGUNDA PARTE

A FASE MEXICANA

«- Dizem que alma anda por lá. Viram-no a bater à janela de fulaninha. Igualzinho a ele. De safões e tudo.

- E você acha que Dom Pedro, com o génio que tem, ia permitir que o filho continuasse a enganar raparigas? Já estou a imaginá-lo se soubesse: «Bom- dir-lhe-ia -''Tu já estás morto. Fica quieto na sepultura. Deixa esse assunto connosco'' E se o visse por aí quase aposto que o mandaria de novo para o cemitério.»²⁰⁵

Juan Rulfo

«Como outros povos em outras terras, custa-nos deixar partir os nossos mortos. Conservamos a sua memória e a esperança de um dia nos reunirmos. Esta é a natureza humana. No México, porém, somos afortunados: o nosso passado pré-hispânico e as nossas crenças católicas permitem-nos manter as relações com os mortos. Nós sabemos que eles regressam todos os anos [...].»

Maria Antónia Sanchez de Escamilla²⁰⁶ (vencedora do Concurso de Oferendas para o Dia dos Mortos de 1989 em Puebla)

²⁰⁵ RULFO, Juan - *Pedro Páramo*. Lisboa: Caminho de Ferro, 2007, p. 29.

²⁰⁶ CARMICHAEL, Elizabeth; SAYER, Chlöe - *The Skeleton at Feast: The Day of The Dead in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2003, p. 118.

Introdução

Nesta Fase Mexicana iniciada em 1994, José de Guimarães continua a utilizar a expressão plástica desenvolvida entre 1991 e 1993, onde combina a linguagem primitivista, o informalismo e a técnica do *dripping*, assim como a mistura de areia nas tintas e colagens na tela, consistindo a mudança na variação do conteúdo das novas composições²⁰⁷, o qual passa incluir as Caveiras e os Esqueletos utilizados na Festa dos Mortos ou ainda figuras da cultura pré-colombiana como *Chac Mool*. Mas, além da continuidade formal, também se pode afirmar que a erupção das mencionadas criaturas da morte como que já era prenunciada pelas figuras espectrais da *Série Navegadores e Descobridores* - tão distintas dos personagens coloridos e vibrantes da década anterior. Assim, trata-se de um progressivo descarnar das figuras, onde corpos róseos - como o da mulher de *As Três Serpentes*²⁰⁸ - se transformam em massas esbranquiçadas e cinzentas, ainda detentoras de atributos sexuais mas carentes de erotismo, alheias aos prazeres da vida, que culmina nas Caveiras e nos Esqueletos. Ademais, porque as Caveiras e os esqueletos não são apenas ícones da civilização mexicana e produto de uma anterior mestiçagem - a do catolicismo espanhol com os cultos dos índios -, pois representam sobretudo esse confronto entre a vida e a morte que atravessa toda a obra de José de Guimarães - ou a já mencionada «identidade de temas e identidade formal»²⁰⁹ - também o percurso anterior do artista, mesmo nas composições de mais intensa celebração do hedonismo, concorre e explica a sua aparição.

Por outro lado, tal como acontecia na Fase Africana - podendo até se considerar que a Caveira é uma evolução da máscara angolana -, estas criaturas da morte e os fundos das telas onde são plasmadas apresentam, com frequência, a coloração verde e vermelha, prosseguindo deste modo o artista, mediante tal simbolismo cromático, a simultânea

²⁰⁷ As dimensões destas obras variam entre os 250x400 cm e os 22x26,25 cm.

²⁰⁸ AA/VV - *José de Guimarães: Retrospectiva 1960-2001*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001, p. 160.

²⁰⁹ Câmara Municipal de Estarreja - *José de Guimarães: Exposição México-China, obras de 1995-1998*, p.1.

afirmação do seu país e a sua transposição para a Festa dos Mortos ou o passado indígena.

Para a compreensão deste ritual dos mortos, começamos por analisar as obras *Pedro Páramo* de Juan Rulfo²¹⁰ - romance considerado fundamental para o entendimento da sua Fase Mexicana pelo próprio José de Guimarães - e *O Labirinto da Saudade e El Pelegrino y su Pátria* de Octavio Paz²¹¹ - quiçá as mais penetrantes análises da identidade do povo mexicano -, assim como as respectivas representações gráficas do fenómeno feitas por Guadalupe Posada²¹². Pois se a literatura - o romance e o ensaio - descreve o imaginário dos homens que criaram a Festa dos Mortos, a arte ilustra-a.

Depois, viajamos até à Cidade do México, onde estivemos de 29 de Outubro a 5 de Novembro de 2008, para assistir ao mencionado ritual, analisar as gravuras de Guadalupe Posada, os murais de Diego Rivera²¹³, José Clemente Orozco²¹⁴ e David

²¹⁰ Nasce em Sayula em 1917. Acontecimentos traumáticos como a Revolução Mexicana e a Guerra Cristera, durante a qual o pai e dois tios são assassinados, obrigando a viver num orfanato dos 10 aos 14 anos, são determinantes na sua futura obra. O emprego que aos 18 anos obtém na Secretaria de Gobernación vai obrigá-lo a viajar por todo o país, obtendo assim um conhecimento profundo do povo mexicano. Precursor do Realismo Mágico, em vida publicou apenas *A planície em chamas* (1953) e *Pedro Páramo* (1955). Em 1970 recebe o Prémio Jalisco, Nacional de Letras e 1983 o Prémio Príncipe das Astúrias – cf. AA/VV - *Enciclopedia de México*, Tomo XII. Ciudad de México: Compañía Editora de Enciclopedias de México. 1987, p. 7061-7063.

²¹¹ Nascido em Mixcoac em 1914, publica o primeiro poema em 1931 com o título *Mar de dia* e termina o curso de Direito em 1937. Nesse ano visita a Espanha durante a guerra civil, manifestando solidariedade para com os republicanos. Em 1943 prossegue os estudos na universidade de Berkley e dois anos mais tarde torna-se diplomata e vai para Paris. Em 1950 publica *O labirinto da saudade*, reflexão sobre a identidade mexicana. Nos seus livros de poesia, como *Piedra de sol* de 1957, o amor e o erotismo animam não apenas o homem e a mulher, como a natureza e os astros. Em 1968 renuncia ao cargo de embaixador na Índia em protesto contra o massacre de estudantes na Cidade do México. Em 1985 recebe o Prémio Internacional Alfonso Reyes e em 1990 o Prémio Nobel da Literatura – cf. *Enciclopedia de México*, Tomo XI. Ciudad de México: Compañía Editora de Enciclopedias de México. 1987, p. 6263-6264.

²¹² José Guadalupe Posada nasce em Aguascalientes em 1851, numa altura na qual o México enfrentava o trauma da derrota da guerra contra os Estados Unidos e da consequente perda de metade do território nacional. Durante a adolescência sentiu as convulsões geradas pelas Leis de Reforma, a intervenção francesa, as lutas de Juárez, a ditadura de Porfírio Díaz e o triunfo da Revolução Mexicana com a entrada de Madero no país. Trabalhou como ilustrador para jornais e revistas como *El Jicote*, *El Teatro*, *La Gaceta Callejera*, *El Boletín*, *Gil Blas cómico*, *El Popular*, *El Amigo del Pueblo*, *La Pátria Ilustrada*, *El Diablito Rojo*, *EL Diablazo*, *La Pátria Festiva*, *Almanaque del Padre Cobos*, *Almanaque de Doña Caralampia Mondongo*, *La Risa de el Popular*. Ilustrou também livros, cartazes de corridas de touros, circos e teatros – cf. ARAGÓN, Luís Cardosa y - *Posada*. Cidade de México: Universidade Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1963, p. 9.

²¹³ Nascido em 1886 em León Guanajuato, Diego Rivera, inicia os estudos na Academia de São Carlos da Cidade do México sendo expulso em 1902 por se juntar aos protestos estudantis. Entre 1901 e 1907 vive em Paris onde conhece Picasso e descobre as tendências modernistas. Com a Revolução Soviética de 1917 começa a interessar-se pela aplicação da arte aos movimentos revolucionários. Em 1921 regressa ao

Siqueros²¹⁵, visitar o Museu de Antropologia, e, por fim, a estação de Chabacano onde se encontram as duas pinturas parietais de José de Guimarães.

Chegados ao destino, constatamos imediatamente que as oferendas da Festa dos Mortos se encontram em todo o lado, não se diferenciando o sagrado do profano: na rua os estabelecimentos comerciais competem entre si na apresentação do mais esplendoroso altar de mortos ou apenas na decoração das montras e tectos com *papéis picados*; nas praças, nos museus, galerias de arte e centros culturais são exibidas exposições alusivas ao tema, assim como erigidos altares com fotografias de defuntos que em vida se destacaram nas artes, letras, cinema ou teatro mexicano; e até no hotel, numa zona de serviço, mas cuja porta estava aberta para ser vista, os empregados criaram uma oferenda. Porém, aquilo que mais nos impressionou foi a descoberta na avenida Francisco Sosa - zona nobre habitada pelas classes altas -, de um altar dos mortos num antigo convento ou residência de freiras, com esqueletos envergando o hábito de uma religiosa - prova de que a própria Igreja absorveu estes rituais²¹⁶ - e uma oferenda

México e adere ao Partido Comunista, assim com ao movimento muralista. Recebe encomendas para a decoração de edifícios públicos, recriando a História do México e o sofrimento do povo mediante uma combinação de classicismo, cubismo e influências índias. Em 1929 casa com Frida Khalo. Nos anos 30 realiza várias exposições nos Estados Unidos compõe murais na Escola de Belas-Artes da Califórnia, no Instituto de Arte de Detroit e no Centro Rockefeller de Nova Iorque. Este último mural, juntamente com o do hotel Reforma no México, acabam por ser destruídos devido às suas mensagens políticas – cf. ARRECHEA, Julio; SOTO, Vitoria - *Dicionário de Pintura Século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 2002, p. 310.

²¹⁴ Nascido em Guzmán em 1883, José Clemente Orozco estuda na Academia de São Carlos da Cidade do México entre 1904 e 1908. Conhece Rivera em 1921 que o torna membro do Sindicato de Pintores e Escultores (que se transformará no movimento muralista). A partir de 1926 cria murais - como o da Escola Industrial de Orizaba - nos quais retrata o sofrimento humano e a violência da guerra. Entre 1927 e 1934 vive no Estado Unidos onde compõe murais em Los Angeles, Nova Iorque e Dartmouth; nesta cidade cria o mural da Epopeia da Civilização Americana. Em 1946 recebe o Prémio Nacional de Artes e Ciências. Em 1947 o Instituto Nacional de Belas-Arte realiza uma exposição retrospectiva da sua obra. *Ibidem*, p. 278.

²¹⁵ Nascido em 1896 em Camargo, estuda na Academia de São Carlos entre 1911 e 1913. Participa na Revolução Mexicana e em 1921 redige, em Espanha, um manifesto defendendo as tradições índias e a função social da arte. Em 1922 regressa ao México e adere ao Partido Comunista. Cria murais com figuras robustas e perspectivas exageradas, tentando favorecer a visão do espectador diante de uma obra monumental. Entre 1936 e 1937 vive nos Estados Unidos onde toma contacto com o Expressionismo Abstracto e conhece Jackson Pollock. No ano seguinte regressa ao México e pinta murais onde retrata a opressão do povo e cenas da conquista espanhola. Em 1947 participa no assalto à residência de Trostsky. Recebe o Prémio Lenine da Paz em 1967. *Ibidem*, p. 344.

²¹⁶ Arriscamos esta afirmação por havermos testemunhado que no exterior das igrejas, mas ainda dentro do recinto das mesmas e contra as paredes dos templos, existiam altares de mortos. Certamente que o clero nunca permitiria que um desses altares fosse colocado dentro da igreja, porém, fora do edifício, quase no átrio, os altares dos mortos fazem parte da decoração do espaço de algumas igrejas.

exposta nos jardins de uma das muitas magníficas casas onde a família, à semelhança do povo, prestava uma pungente homenagem a uma filha adolescente morta, a qual desejava compartilhar com os transeuntes²¹⁷, trazendo-a assim de volta ao lar e ao convívio com os que a amavam. Todavia, da visita a um dos principais cemitérios da Cidade do México no dia 1 de Novembro, local onde esperávamos encontrar oferendas aos defuntos, constatamos que afinal estas não lá se encontravam, não existindo qualquer vestígio do ritual nas campas ou noutros locais do cemitério; tal ausência parece indicar que a tradição da Festa dos Mortos quiçá só seja totalmente observada nas comunidades rurais.

Por outro lado, da visita ao Museu Nacional de Antropologia comprovamos que algumas das principais civilizações pré-colombianas²¹⁸ que habitaram o México associaram aos seus deuses a figura da Caveira, representaram-nos com tal rosto quando aquele era a divindade da morte, como *Mictlantecuhltli*²¹⁹, ou quando figuraram os *Cihuateteo* - espíritos das mulheres mortas durante o parto -, colocaram-na (os Aztecas²²⁰) no centro da *Pedra do Sol*²²¹, e criaram ainda máscaras onde uma metade é

²¹⁷ Ainda que tal homenagem fosse pública, entendemos que não a devíamos fotografar. Por esta razão, não existe qualquer fotografia deste altar.

²¹⁸ Aztecas, Toltecas, Zapotecas, Mixtecas, Totonacas, Huastecas.

²¹⁹ Juntamente com a esposa Mictlancíhuatl, Mictlantecuhltli dominava o Mictlan, o inframundo onde estavam guardados os ossos dos mortos que anteriormente haviam habitado a terra e a partir dos quais Quetzalcoatl irá criar a humanidade fertilizando-os com o seu próprio sangue.- cf. CARMICHAEL, Elizabeth; SAYER, Chlöe - *The Skeleton at Feast: The Day of The Dead in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2003, p. 25.

²²⁰ Depois da queda dos toltecas em 1170, segue-se um período caótico em que várias cidades-estado do centro do México lutam entre si. Dois séculos depois, em 1345, a tribo nómada dos Aztecas consegue estabelecer-se na ilha do lago Texcoco e fundar a cidade de Tenochtitlán, cujo número de habitantes poderá ter chegado a 200.000. Derrotando a cidade vizinha de Atzacapotzalco, os Aztecas estendem o seu domínio às regiões dominadas pelo anterior rival, da costa do Golfo à costa do Pacífico. Continuando a tradição militarista Tolteca, formaram um numeroso exército, comandado por um rei-sacerdote, o qual continuamente conquistava terras para pagamento de tributos e capturava prisioneiros para sacrificar a Huitzilopochtli; o número de vítimas destas cerimónias, durante a ampliação do templo de Tenochtitlán ascendeu a 20.000. Os Aztecas possuíam uma escrita hieroglífica, um sistema de astronomia que determinava correctamente a posição dos astros mais próximos e um calendário. A convicção do imperador Moctezum II de que Cortés e os soldados espanhóis eram Quetzalcoatl, e as doenças trazidas pelos colonizadores ditaram o fim da civilização Azteca em 1521- cf. AA/VV - *Mundos del Passado: The Times Atlas de Arqueologia*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, S.A., 1990, p. 226 e 227.

²²¹ Os sacrifícios mais comuns oferecidos pelos Aztecas aos deuses consistiam num golpe violento no peito da vítima, deitada na Pedra do Sol, desferido pelo sacerdote armado de um punhal de sílex, após o qual lhe arrancava o coração e o elevava em oferenda ao Sol. Depois a cabeça do imolado era decapitada e colocada no *tzompantli* -altar de crânios - cf. SOUSTELLE, Jacques - *A civilização Azteca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 77.

composta de carne e a restante de osso, revelando assim uma forte crença na relação indissociável entre a vida e a morte.

Essa omnipresença das figuras da morte no passado e no presente levou-nos a concluir, depois da visita à Estação de Chabacano, - como no fim deste capítulo se verá - que, provavelmente, os seus murais, onde, decerto para não ferir a susceptibilidade do público mexicano, o erotismo surge contido, a sexualidade está ausente e o sangue sacrificial dos rituais Aztecas desaparece, sejam mais facilmente decodificados pelos espectadores locais familiarizados com tal iconografia e mitos do que as restantes obras de José de Guimarães noutras partes do mundo - públicas ou não -, nomeadamente a intervenção em Carnide.

Mas, é apenas a presença da morte que define a Fase Mexicana de José de Guimarães?

Se Guadalupe Posada trouxe os mortos para o mundo dos vivos, deixando-os à solta para se entregarem às diversas práticas hedonistas que alegravam a triste e ensimesmada sociedade mexicana, a música, a dança, a bebida, a tourada e um passeio de bicicleta como fulgurantes manifestações festivas e prazenteiras de um povo vencido pela vida e atraído pela morte, que a elas se entrega numa euforia mais próxima do desespero que da felicidade, José de Guimarães prossegue essa experiência de trasladar a morte para a vida, com a importante diferença de trazer o erotismo e a sexualidade para as representações dos mortos, dotando assim Caveiras e esqueletos de sensualidade, artes de sedução e até prenúncios de práticas sexuais. Censurado desde a colonização pela Igreja, proibido pela conservadora sociedade mexicana, reprimido pela ditadura de Porfírio Diaz²²², o sexo encontra finalmente a liberdade de se manifestar na Festa dos Mortos²²³ de José de Guimarães.

²²² Nascido em Oaxaca de Juarez em 1830, entra para o Instituto de Ciências e Artes de Oaxaca em 1850 para estudar Direito. Em 1855, durante a Revolução de Ayutla, apoia Benito Juárez contra o general Santa Ana, forçando-o ao exílio. Nesse ano é nomeado chefe político do distrito de Ixtlán. Participa na Guerra da Reforma, entre 1857 e 1860 e na guerra civil contra o Imperador Maximiliano, apoiado pelos franceses, entre 1861 e 1867. Em 1877 torna-se, pela primeira vez, presidente do México; tenta então pacificar o país e reatar as relações com os Estados Unidos. Mas em 1880, a quando das eleições, é escolhido como candidato pelo Partido Liberal Manuel Gonzalez, que se torna o novo presidente. Porfirio Diaz recupera o poder em 1884, conservando-o até 1911, altura em que Revolução Mexicana o força ao exílio. Influenciado pelo Positivismo, Diaz promoveu o desenvolvimento do México, investindo nas ciências, melhorando as vias de comunicação e expandindo a escola pública. O país progrediu, mas a riqueza manteve-se nas mãos das elites – cf. *Enciclopedia de México*, Tomo IV. Ciudad de México: Companhia Editora de Enciclopedias de México, 1987, p. 2272-2280.

E fá-lo desvairadamente.

Pois no universo de truanices eróticas e tensão sexual de José de Guimarães não resta à própria morte senão seguir as regras do jogo. Assim, se na Festa dos Mortos de Guadalupe Posada os finados não voltam ao mundo para se redimir de anteriores pecados, apenas para gozar a vida, na de José de Guimarães regressam sim para os cometer. E a única culpa que expiam é a de não terem sabido, ou podido, aproveitar intensamente os prazeres carnaís.

Como tal, sendo o corpo humano a base da linguagem do artista, nesta Fase Mexicana, José de Guimarães, ao recriar Caveiras e esqueletos, e assim defrontar-se com partes anatómicas descarnadas, incompletas, frias, consegue todavia que o erotismo e o desejo sexual deflagrem entre esses seres cadavéricos, que nem os seios nem os lábios carnudos lhes disfarçam a marca da morte, como se da carne opulenta e sensível de Hélène Fourment fossem constituídos. Tendo em conta o percurso do artista até aqui, entendemos que se trata da continuação natural da temática da sensualidade feminina, da sedução e do desejo sexual iniciada após o 25 de Abril de 1974 - que tão-pouco as pinturas lúgubres do mencionado período anterior (1991-93) obnubilam, embora tenha restado pouco espaço para o erotismo e para o sexo nas exíguas Caixas-Relicários de 1992. De facto, após um período no qual o desejo sexual se apresenta contido, sublimado ou parece estar associado à violência - como na série *Navegadores e Descobridores* -, nesta Fase Mexicana a libido dos personagens volta a manifestar-se intensamente, atingindo quiçá o seu clímax, podendo tal zénite lascivo ser comprovado pela quantidade de obras chamadas *Amantes*²²⁴ ou pela exibição de genitália e práticas explícitas de sexo patente nas figuras de tinta-da-china sobre papel de uma *Série México*²²⁵.

E talvez desta forma os mortos encontrem por fim o último dos prazeres que demandavam, até então negado. Por essa razão, pelo motivo acima exposto - o anterior período de menor exuberância sexual - ou ainda devido ao poder que a morte possui na cultura mexicana, os personagens desta Fase estão possuídos de uma sexualidade

²²³ A exceção é o ritual de despedida dos mortos dos índios Tephua, durante o qual é simulado um acto sexual.

²²⁴ Na bibliografia indicada, encontramos quatro obras com o título *Amantes*.

²²⁵ AA/VV - *Retrospectiva 1960-2001*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001, pp. 299-301.

desabrida e indômita. Ademais, mediante a introdução do sexo na Festa dos Mortos José de Guimarães estabelece uma ligação entre o princípio e o fim da vida nunca aflorada nas imagens de Guadalupe Posada ou noutras representações populares afins.

Eros e Thanatos. Ou a afirmação da mestiçagem através do prazer carnal dos mortos.

Por outro lado, tal como havia sucedido com a serpente, a qual, de uma matriz como língua de protesto de máscara africana, encarna múltiplas identidades - voltando a ser uma língua, que agora une dois amantes - até encontrar nesta Fase Mexicana a figura seminal de Quetzalcoatl²²⁶, as Caveiras, nas suas permanentes metamorfoses - numa das quais mimetizam a máscara africana com a dita língua solta -, assim como os *papéis picados*, convertidos em véus de fundo do quadro, tornar-se-ão elementos iconográficos estruturais das obras seguintes do artista, nomeadamente da Fase Asiática. Desse modo, tal como a desestruturação anatómica é trazida para a Fase Mexicana, desmembrando os corpos das criaturas da morte, estas são transportadas para a seguinte Fase de José de Guimarães, disputando o protagonismo aos símbolos da cultura asiática. Pois, como referido no início, para além de representarem o México e a sua miscigenação com a Ásia, a Caveira e o Esqueleto enformam um dos temas nucleares do artista, iniciado muito antes desta Fase Mexicana.

Se no alfabeto latino letras como o A e O são mais utilizadas do que o X ou o Z, no alfabeto de José de Guimarães os novos signos da Caveira e do Esqueleto, pelo recorrente uso doravante, como que se transformam no A e no O com os quais o artista compõe o discurso da miscigenação racial.

²²⁶ Criador da humanidade, Quetzalcóatl - a serpente emplumada - é ainda responsável pelo oferecimento do milho aos homens, ao se transformar numa formiga e entrar dentro da montanha onde estava guardado pelas formigas comuns para roubar um grão. Ademais, ensina-os a polir o jade e outras pedras preciosas, a descobri-las debaixo da terra, a tecer telas coloridas, a fabricar mosaicos com penas de pássaros; além do mais, transmite ao homem o conhecimento científico permitindo-lhe estudar o universo, prever as estações e os eclipses, medir o tempo e criar um calendário; depois, ensina as cerimónias religiosas e determina os dias para as orações e os sacrifícios. Naturalmente, os monarcas e os sacerdotes invocam uma descendência ou reencarnação deste demiurgo supremo. Paradoxalmente, a figura de Quetzalcóatl, cuja mensagem incidia no aperfeiçoamento espiritual e na humildade de, será utilizada pelos Aztecas para justificar a sua política belicista e os seus rituais sanguinários; dispondo de uma anterior divindade Huitzilopochtli, o deus da guerra e entidade solar que se alimentava de mortos, passam a oferecer os seus sacrifícios sangrentos a Quetzalcóatl; assim, a guerra e a conquista de novos territórios passou também a ser necessária para alimentar as necessidades de corpos humanos do referido deus - cf. SEJOURNÉ, Laurette - *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México - Fundo de cultura económica, Secretario de educacion publica, 1992, pp. 34- 37.

Por fim, consideramos que o encontro de José de Guimarães com os muralistas mexicanos assume, para lá da influência na forma parietal, uma dimensão conceptual e mimética, na medida em que se estes pretendiam intervir na sociedade para a construção de um novo mundo socialista, produzindo uma arte propagandista na qual incensavam figuras como Lenine e Trotsky e denunciavam a violência do sistema capitalista (prenunciado pelo colonialismo), aquele também ambiciona despertar o espectador e transformar a humanidade, não prometendo a libertação dos povos através de uma determinada ideologia política, embora também denuncie a opressão e a guerra, e igualmente faça a apologia da fraternidade, mas convidando-os a descobrir como as diferenças os podem enriquecer em vez de apartar, criando murais como *As Civilizações* e *As Culturas*, na estação de Chabacano da Cidade do México.

E assim, se na Festa dos Mortos e na mitologia Maya e Azteca José de Guimarães descobre novos elementos culturais e plásticos para o enriquecimento da sua obra e sequente apologia da mestiçagem, unindo agora três civilizações diferentes, com Rivera, Siqueros e Orozco confirma o poder de intervenção social da arte e a responsabilidade do artista ante os fenómenos históricos que a sua época produz, ou seja o sentido do seu próprio percurso estético.

1 - A Festa dos Mortos

Segundo Octávio Paz²²⁷, a História do México é feita de rupturas e negações: os espanhóis, após derrotarem os índios, vão negar a sua cultura impondo a deles; depois, conquistada a independência, são os mexicanos que, na tentativa de exorcizar o anterior colonialismo, tentam negar os três séculos de domínio espanhol. Porém, os espanhóis assimilaram múltiplas influências da cultura índia, e os mexicanos continuaram com a mesma língua, religião, sistema jurídico e económico imposto pelos espanhóis. A Festa

²²⁷ PAZ, Octávio - *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1995, pp. 23-42.

dos Mortos contraria ambas as tentativas de negação do passado, misturando práticas ancestrais dos índios com catolicismo espanhol. À semelhança da Virgem da Guadalupe²²⁸, padroeira da nação, que, por ter aparecido num local sagrado para os índios, permitiu a estes venerá-la sem renegar as anteriores crenças, reforçou a fé dos mestiços por também existir uma divindade com o sangue misturado, e provou aos descendentes espanhóis que Deus também velava pelo México, o ritual da Festa dos Mortos une toda a população num intenso festejar dos mistérios da vida e dos seus prazeres.

Mas, para os europeus, sendo a morte o fim inexorável da existência, logo um terror e um tabu no qual preferem sem pensar, mesmo professando religiões que garantem uma outra vida, a atitude festiva dos mexicanos perante a morte, libertos dessa angústia que nenhuma fé espanta, rindo-se dela e com ela, afigura-se algo de insólito, macabro e até incompreensível. Porém, a celebração da Festa dos Mortos pelos mexicanos não significa, obviamente, que quando alguém morra a família e os amigos se alegrem e festejem, contentíssimos, o óbito ou que nos hospitais se coloquem esqueletos e Caveiras nos quartos dos doentes terminais para lhes apressar o fim.

O falecimento de um ente querido ou de qualquer ser humano provoca a mesma emoção pesarosa aos mexicanos que a qualquer outro povo; quiçá até uma morbidez extremada, traduzida pela prática, comum no século XIX, de fotografar crianças mortas. A grande diferença é que, uma vez terminado o luto, a atitude dos vivos para com aqueles que morreram deixa de incluir sentimentos de tristeza e dor, certos de que eles vão a caminho (ou já lá estão) de um mundo melhor e de que todos os anos haverá um reencontro. A comemoração da Festa dos Mortos é assim um exorcismo do sofrimento, uma tentativa de exercer algum domínio sobre o fenómeno da morte e de a olhar nos olhos, um acender da esperança e a afirmação da própria vida.

²²⁸ Em 1513 o índio Juan Diego afirma ter visto uma aparição da Virgem no templo de Tonatzin - a Deusa Mãe da Terra. Desde então a Virgem Maria passa a estar associada a esta deusa, Quetzalcoátl identificado com o apóstolo São Tomás e Tlaloc com São João Baptista – cf. CARMICHAEL, Elizabeth; SAYER, Chlöe - *The Skeleton at Feast: The Day of The Dead in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2003, p. 40.

Na arte mexicana esta omnipresença da morte, onde os próprios antigos deuses morriam e ressuscitavam, e que, ao contrário da morte europeia reduzida a um simples esqueleto-uno e puro -, assume na iconografia índia complexas formas híbridas, inspirou os artistas Manuel Manilla²²⁹, José Guadalupe Posada, Frida Khalo²³⁰, Diego Rivera, Alfredo Siqueiros e José Clemente Orozco; enquanto na literatura foi abordada por José Gorostiza²³¹, Jaime Sabines²³², Juan Rulfo, Octávio Paz e Carlos Fuentes²³³. Tal como em Portugal, Luís de Camões, Fernando Pessoa, Mário Cláudio, Almada Negreiros, Costa Pinheiro e o próprio José de Guimarães celebraram os feitos da epopeia dos Descobrimentos e do Encontro de Culturas - a identidade histórica portuguesa - no México o tema escolhido - o principal símbolo da nação - pelos escritores e pelos artistas, foi a morte.

²²⁹ Nasce em 1830 na Cidade do México. Trabalhou para o editor Antonio Vanegas Arroyo até 1882, tendo produzido mais de 500 gravuras. A sua extensa obra representa os costumes sociais e o trabalho do povo, recorrendo à técnica de gravado a zinco. Com a ascensão de Guadalupe Posada, Manilla começa a perder a notoriedade – cf. *Enciclopedia de México*, Tomo IX. Ciudad de México: Compañia Editora de Enciclopedias de México. 1987, p. 4949.

²³⁰ Nascida em 1907 em Coyocán, descobre a pintura em 1925 durante uma hospitalização. A sua arte reflecte os seus problemas de saúde e conflitos sentimentais, mediante um estilo que combina o surrealismo e a ingenuidade naif. Em 1928 entra para o Partido Comunista e conhece Diego Rivera com quem se irá casar. Entre 1930 e 1934 vive com Rivera nos Estados Unidos. Em 1937 aloja Trotsky na sua casa e conhece André Breton. Em 1938 expõe em Nova Iorque e no ano seguinte em Paris, onde toma contacto com os surrealistas. Em 1946 recebe o Prémio Nacional de Pintura - cf. ARRECHEA, Julio; SOTO Vitoria - *Dicionário de Pintura Século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 2002, p. 183.

²³¹ Nascido em Villahermosa em 1901, integrou o grupo Los Contemporaneos entre 1928 e 1931. Foi professor universitário entre 1929 e 1932. Como diplomata desempenhou o cargo de Primeiro Secretário em Roma em entre 1937 e 1939; em 1946 representou o México no Conselho de Segurança da ONU. Em 1954 foi eleito membro da Academia Mexicana da Língua. Em 1968 recebeu o Prémio Nacional de Ciências e Artes. As suas principais obras são *Muerte sin Fin* (1939) e *Poesia* (1964) - cf. *Enciclopedia de México*, Tomo VI. Ciudad de México: Compañia Editora de Enciclopedias de México. 1987, p. 3458.

²³² Nasce em Tuxtla Gutiérrez em 1926. Estudou Medicina na Escola Nacional de Medicina, em 1945, e Língua e Literatura Castelhana na Universidade Nacional Autónoma do México, em 1949, sem concluir qualquer dos cursos. As suas principais obras de poesia são *Recuerdo de poemas*, 1962, *Maltiempo*, 1972, *Nuevo Recuento*, 1987. Sabines recebeu o Prémio Nacional de Letras em 1983 - cf. *Enciclopedia de México*, Tomo XII. Ciudad de México: Compañia Editora de Enciclopedias de México. 1987, p. 7071-7072.

²³³ Nascido em 1928 na cidade do Panamá, o filho do diplomata Rafael Fuentes Boettiger chega ao México aos 16 anos. Em 1949 vai estudar Direito Internacional na Universidade de Genebra. Em 1952 regressa ao país para estudar Direito na Universidade Nacional Autónoma do México. Em 1954 publica o primeiro livro *Los días enmascarados*; em 1956 funda a *Revista Mexicana de Literatura*; em 1969 publica *La nueva novela hispano-americana*; em 1976 *Cervantes o la critica de la lectura*; em 1984 recebe o Prémio Nacional de Literatura do México; em 1994 o Prémio Príncipe das Astúrias; em 1996, publica *Diana ou a caçadora solitária*; em 2008 é agraciado com o Prémio Internacional Dom Quixote de la Mancha - cf. *Enciclopedia de México*, Tomo VI. Ciudad de México: Compañia Editora de Enciclopedias de México. 1987, p. 3055-3056.

1.2 – As origens europeias

Durante a Idade Média a omnipresença da guerra, das pandemias e das sequeles fomes agravadas pelas más condições climatológicas, fizeram diminuir a esperança de vida das populações atingindo a morte indiscriminadamente todas as classes sociais. Neste clima de terror, o triunfo da morte sobre a vida e a chegada do Juízo Final tornam-se motivo de representação plástica e inspiram a literatura da época²³⁴, assim como o teatro e as festas populares. Como tal, na arte sacra as imagens da morte - esqueletos e Caveiras - são utilizadas, esculpidas nas igrejas ou pintadas em iluminuras ou quadros, para recordar ao crente a inevitabilidade do fim da vida, a ilusão da riqueza e das vaidades terrenas, e os consequentes sofrimentos atrozes que o aguardam no inferno caso não obedeça às leis divinas. Uma propaganda de horror destinada ao controle dos fiéis.

Uma das gravuras mais populares, de autor desconhecido, é o *Ars moriendi*, onde o moribundo, no momento crucial da passagem desta vida para a outra, sofre as insidiosas tentações do diabo, apostado em conseguir-lhe a alma, valendo-lhe todavia a ajuda de uma corte de anjos e santos que lhe dão forças para resistir às astúcias do demónio. Este, atazana por cinco vezes a vítima: tentando que ela renegue a fé, fazendo-o desesperar pelos seus pecados, seduzindo-o mediante as riquezas terrenas, fazendo-o revoltar contra Deus pelo seu sofrimento e exigir grandes recompensas pela sua virtude; contudo, a firme resposta dos enviados celestiais fá-la resistir permitindo-lhe assim a ascensão aos céus.

Por outro lado, ante esse inexorável triunfo da morte, quer os artistas eruditos quer os populares procuram desdramatizar o fim da existência humana e a ansiedade da espera do Juízo Final colocando os seus representantes - os esqueletos - num convívio festivo e prazenteiro com os vivos denominado *A Dança Macabra* da morte. Afinal, face a algo que o transcende e *devora*, de que outras armas se poderia valer o homem senão o humor? Incapaz de a vencer, a ela se aliava. Podendo decorrer em lugares sagrados, palácios ou nas praças das cidades, esse *Dança Macabra* «mostra papas, imperadores, monges, donzelas a dançar, todos ao mesmo tempo, guiados por esqueletos, celebrando

²³⁴ de Froidmont, Hélinand -Vers de la mort. sec. XII.

a caducidade da vida e o nivelamento de todas as diferenças de riqueza, idade e poder»²³⁵. Convidados pela morte a dançar, todos aceitam a proposta formando um conjunto tenebroso, ao qual frases e versos dão um sentido de *Memento mori*²³⁶, recordando a fugacidade da vida.

Desse modo, o medo supremo dos homens é parcialmente esvaziado da sua carga terrorífica, transformando-se um momento de angústia e sofrimento num festejo macabro, sem que todavia a mensagem moralista desapareça- pelo contrário, é recordado aos ricos e aos poderosos que no dia do Julgamento Final serão colocados ao mesmo nível dos plebeus. Conquanto os tormentos dos infernos dêem lugar ao baile dos mortos com os vivos, o castigo à confraternização, os ossos e a carne se afagando mutuamente, subsiste a mensagem da transitoriedade da existência terrena cujo destino será sempre a morte.

Embora o expurgue da mensagem moralista cristã e ainda lhe acrescente todos os pecados da luxúria, também a arte de José de Guimarães, na sua apropriação da Festa dos Mortos mexicana, tratará desse encontro festivo entre os vivos e os mortos que sempre nos recorda a fugacidade da existência humana.

Porém, com o final do período gótico, no qual se afirmou a imagem piedosa da Virgem com o menino, irradiando ternura e humanidade, sobrevem uma nova representação do sagrado, pautada pelo sofrimento e pelo horror, como o expressam as *Mater Dolorosas* e os Cristos descarnados na cruz. Tal mudança de paradigma iconográfico, derivativo de evoluções sociais, económicas e políticas, que por sua vez influenciarão a mentalidade e o pensamento religioso, irá repercutir-se nas novas representações da morte. Dürer, Bosch e Brueghel vão figurar exércitos de esqueletos, diabos e seres maléficos que atacam freneticamente os vivos e atormentam os danados do inferno, terminando de vez a anterior relação jocosa entre os mortos e os seres humanos. Se na Idade Média a existência miserável dos homens e o mal eram tidos como produto do diabo, com o advento do Renascimento aqueles passam a carregar eles próprios o fardo da culpa, como punição pela sua condição de pecadores. Dante, coloca-os num pavoroso *Inferno*, o Papa Inocêncio VIII lança a bula *Sumis Desiderantes* contra as bruxas e o juiz Josse

²³⁵ ECO, Humberto - *História do Feio*. Lisboa: Difel, 2007, p. 67.

²³⁶ WHESTEIM, Paul - *La Calavera*. México: Antigua Libreria Robredo, 1953, p. 63.

van Damhouder escreve uma norma destinada aos verdugos sobre como comprovar a culpa das pessoas acusadas de bruxaria.

Essa ideia de punição, por vezes antecedida de um aviso moralista, surge então nos tenebrosos *Quatro cavaleiros do Apocalipse* - a guerra, a peste, a miséria e a morte - de Dürer; nos trípticos de Hieronymus Bosch, como *O jardim das delícias*, onde o painel central representa a entrega desenfreada de homens e mulheres ao pecado, sem atentarem nos sinais da sua perdição, o painel da direita mostra o mundo antes da expulsão do paraíso e, por fim, no da esquerda, os castigos implacáveis sofridos pelos que desrespeitarem a lei divina; no terrível *Juízo Final* de Miguel Ângelo, no qual Cristo julga e castiga em vez de perdoar e acolher no seu seio os justos, como antes fazia; e, sobretudo, na investida terrorífica dos exércitos da morte sobre a humanidade de *O Triunfo da Morte* de Brueghel.

A morte já não convida para dançar, nem tão pouco desperta sorrisos; toma pela força os homens, apanhando-os brutalmente em qualquer local, não distinguindo sexos ou classes sociais.

A partir do século XVI todas estas representações da morte, dançante ou devastadora, assim como da principal iconografia católica, chegam ao México, servindo de modelo à Igreja na sua missão prosélita, mas acabando, como adiante se verá, por ser interpretadas pelos índios como uma confirmação das suas crenças ancestrais, assentes na morte como factor genesíaco da vida e regenerador da natureza, e assim contribuindo para o nascimento de uma sincrética concepção da morte, na qual os finados regressam todos os anos durante as celebrações do Dia de Todos os Santos e dos Fiéis Defuntos e que dessa forma se transformam na Festa dos Mortos.

1.3 – As origens índias

Para a maioria dos antigos povos mesoamericanos o cosmos estava dividido em duas esferas opostas e complementares - a inferior, fria; e a superior, quente -, fazendo parte de um único princípio vital e ligadas pela árvore cósmica *Tamoanchan*, por onde fluíam as forças subterrâneas e celestes. Tal divisão entre a parte fria e escura e a parte quente e

luminosa explicava a existência de uma estação seca e outra chuvosa, as zonas quentes e as zonas frias, a vida e a morte - correspondendo tudo a um ciclo permanente animado por essa força vital. Nessa crença dual do universo, colocam a humanidade na parte superior e os mortos no inframundo²³⁷.

Mas, no México pré-colombiano a concepção de inferno não existia, estando a outra vida, no reino de um deus, ao alcance de qualquer um; assim, o temor da morte também não era sentido, sendo a própria vida o motivo de receio por decorrer num local perigoso onde ninguém, pela fragilidade humana ante forças superiores, escapava ao sofrimento. Para o índio mexicano a existência terrena era pois uma sucessão de infortúnios e padecimentos, face aos quais nada podia, abatendo-se sobretudo tal tragédia sobre o homem bom e indefeso, vítima do mau e poderoso.

E o responsável pela desgraça dos homens era *Texcatlipoca*²³⁸, o deus da fatalidade, consistindo as suas manifestações num desencadear permanente de calamidades sobre a humanidade. Da sua malévola acção resultavam as guerras, a fome, os conflitos pessoais, e o ódio, sendo por isso também chamado de *Nécoc Yáotl*- semeador de discórdias. No trato com os outros deuses, aparece disfarçado de bruxo a *Quetzalcoatl*- o seu rival -, o qual estava doente, e persuade-o a beber pulque- bebida apenas permitida nos rituais- para o embriagar, levando-o assim a ter relações sexuais com a sua irmã *Quetzalpetlatl*; não contente, também rouba a mulher de *Tláloc*²³⁹, *Xochiquétzal*, deusa da lua e do amor. Porém, no tocante aos homens, o sadismo de *Texcatlipoca* só se manifestava na Terra, sobre a existência humana, infernizando-a, favorecendo desse modo a crença de que os tormentos da vida eram fruto da arbitrariedade divina e de que a felicidade e o bem-estar apenas se encontravam no mundo dos mortos, para o qual todos ansiavam rumar.

Como atrás mencionado, contrariamente à concepção moral cristã de recompensa ou castigo das almas após a morte, o paraíso ou o inferno destinados consoante a anterior

²³⁷ Nesta cosmogonia existiam ainda paraísos dominados por deuses como Tlaloc e jardins celestes como o Tamoanchan - cf. SOUSTELLE, Jacques - *A civilização Azteca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987 pp. 74,75.

²³⁸ É também o deus do ocaso, o demónio das trevas, tendo como encarnação o jaguar, a fera que além do homem também devora o Sol durante a noite privando-o assim da luz e do calor; por isso, reside no norte, nas zonas frias e encarna os ventos gelados. Por outro lado, é um deus onisciente, que tudo sabe dos actos e das intenções dos homens, detendo como tal um poder absoluto sobre estes.

²³⁹ *Ibidem*, p. 76.

conduta em vida num temível Juízo Final, para as religiões dos índios mexicanos, pelo contrário, o destino dos mortos era determinado pelas circunstâncias em que o seu falecimento ocorria, sendo irrelevante a conduta destes enquanto vivos. Se para os cristãos a vida terrena implicava sofrimento pelo pecado original e tentações a que o crente deveria resistir para merecer a vida eterna, soçobrando muitas almas à fraqueza da carne e assim sendo excluídas da presença divina, para os antigos índios mexicanos a morte era a libertação de um longo calvário provocado por forças sobrenaturais que o transcendiam. O único inferno era pois na Terra.

Como tal, todos aqueles cuja morte era provocada pela água - os afogados, os enfermos de hidropesia ou gota, os fulminados por um raio (formado durante um tempestade de chuva) - e ainda as crianças sacrificadas aos deuses, eram encaminhados para *Tlalocan*, o paraíso do deus da chuva e da agricultura *Tláloc*, local de repouso e abundância, representado pelos quatro postes dos confins do mundo centrando a árvore cósmica que unia as forças celestes ao inframundo. E, ao contrário dos restantes mortos, geralmente cremados, os novos moradores de *Tlalocan* eram enterrados, tal como as sementes, para germinar.

Para aqueles que morriam em combate, para as vítimas de sacrifícios e ainda para as mulheres que sucumbiam ao parto - sendo estas equiparadas aos grandes guerreiros por também haverem travado uma batalha, e por isso enterradas no pátio dos palácios para assim acompanharem a trajetória do Sol -, estava reservado o *Omeyocan*, o paraíso do Sol dominado pelo deus da guerra e do Sol *Huitzilopochtli*. Entre os familiares, estes mortos despertavam um sentimento misto e contraditório de tristeza, alegria e orgulho, por terem conseguido a *melhor das mortes* possível, o almejado privilégio de serem recebidos no maravilhoso *Omeyocan*, local de prazer e festividade permanente - acompanhada de música, cantos e danças -, onde era ainda concedida a graça de, passados quatro anos, os mortos regressarem ao mundo dos vivos encarnando agora aves emplumadas, coloridas e de grande beleza. Assim, pela possibilidade de renascimento e pela honra de acompanhar a caminhada do Sol, a morte violenta na guerra, ao invés de gerar temor, era profundamente desejada.

Por fim, aos que faleciam de morte natural estava destinado o *Mictlán*, lugar frio escuro e fechado de onde não era possível sair, pejado de aranhas, escorpiões e morcegos,

dominado por *Micctlantecuhтли* e *Mictacacíhuatl*, casal de deuses responsável pela morte, figurados por esqueletos. Todavia, para se chegar a este destino sombrio, as almas eram forçadas a efectuarem um longo percurso de quatro anos. Uma vez que a vida só era possível graças aos frutos da Terra, o homem ficava com uma dívida para com ela, sendo forçado a tal travessia através de locais inóspitos como vulcões e desertos. Para ser guiado, o defunto era enterrado juntamente com um cão, cuja principal função era ajudá-lo a atravessar um rio chamado *Chiconaumictlán* que o separava de *Mictlantecuhтли*, ao qual deveria ofertar perfumes, algodão, fios coloridos, papéis cortados e mantas.

Restava ainda um paraíso para as crianças mortas, o *Chichihuacuauhco*, no qual existia, no vale de *Tonacacauhtitlan*, uma árvore com seios maternos gotejante de leite que os alimentava. Estas crianças mortas, tal como as almas do *Omeyocan*, também renasceriam num futuro previsto onde a raça humana desapareceria da Terra, passando então eles a ser os novos senhores do planeta.

A obsessão dos índios com a morte manifesta-se também mediante a deusa *Coatlicue* - considerada a Mãe dos deuses, do Sol, da Lua e das estrelas, patrono das mulheres mortas durante o parto - representada em estatuetas compactas de pedra como um ser feminino com cabeça formada por duas serpentes - aludindo à dualidade que regula o universo, assim como à fertilidade -, garras de fera, uma saia formada pelos referidos répteis, e um colar com mãos, corações humanos e Caveiras. Apesar de ser uma deusa terrena de cujos seios se alimentou toda a natureza, os homens e os próprios deuses, também devora tudo aquilo que existe, sobretudo os cadáveres dos mortos, e até os corpos celestes. Figura terrorífica para os missionários espanhóis do século XVI que a consideraram um demónio no *codex Magliabechiano*, a deusa Coatlicue «é o exemplo extremo de uma estética terrível de um povo que vivia para matar e morrer»²⁴⁰.

À semelhança dos enterros do Antigo Egipto, nas cerimónias fúnebres pré-colombianas os mortos recebiam os objectos que haviam utilizado enquanto vivos, assim como aqueles que necessitariam depois de mortos. Como tal, de acordo com a classe social de cada defunto, existia uma grande diversidade de objectos funerários como: roupas,

²⁴⁰ AA/VV - *La Mort en Fête*. Bruxelas: Le Botanique, 1993. p. 52.

armas, comidas, bebidas, instrumentos musicais - flautas, ocarinas, timbales -, esculturas de deuses, crânios de pedra, jade e cristal, braseiros, incensários e urnas. Além de os preparar para a viagem rumo ao outro mundo, apetrechando-os dos bens que mais prezavam e das iguarias predilectas, a inumação com os seus haveres evitava também que os mortos, a quando do regresso, reclamassem a sua propriedade. E no enterro de monarcas, certos de que na outra existência tudo se iria passar como nesta, como se uma mera mudança de palácios se tratasse e a hierarquia social se mantivesse, para além de figuras cerâmicas evocando o numeroso séquito que o assistia, eram também enterrados conjuntamente servos, aos quais era tirada a vida para os servirem após a morte.

Complemento da vida e peça da engrenagem cósmica à qual tudo e todos, inclusive as divindades, estavam sujeitos, a morte e as suas representações encontravam-se presentes em todos os momentos do quotidiano dos índios, não apenas nas cerimónias em honra dos deuses ou nos rituais fúnebres. A importância dada à morte vai então originar uma série de peças artísticas, muitas delas criadas especificamente para os funerais, que sobreviveram ao desaparecimento do seu proprietário chegando aos nossos dias. Entre os objectos encontrados, a ideia da existência de uma dualidade entre a vida e a morte transparece nos esqueletos Aztecas que conservam a carne nas mãos e nos pés, assim como um coração e sangue, e nas máscaras que figuram simultaneamente uma Caveira e um rosto humano.

No Período Clássico (primeiro milénio da nossa era) surgem esculturas de crânios em Teotihuacán²⁴¹, transformando-se a morte num elemento da cosmogonia índia que marca os caminhos do universo. No campo do jogo da bola, nos quais existia um muro coberto de crânios esculpidos e de jogadores vencidos decapitados - o *tzompantli*-, era simbolizado o cosmos, espaço onde a morte era a protagonista pondo fim ao universo e fazendo-o depois renascer. Radicam aqui as crenças que irão determinar o grande pacto

²⁴¹ Criada no ano 150 a.c, por volta de 500 d.c. Teotihuacán era a sexta cidade mais populosa do mundo albergando 200.000 habitantes, e centro de um império que se estendia por 25.000 km. Situada numa cavidade natural, era considerada um local sagrado por se acreditar que lá tinham nascido o Sol e a Lua, e começado o tempo. Formando um complexo urbano de planta rectangular, a cidade tinha como centro um grande eixo com mais de 5 km, chamado avenida dos mortos, que ligava a pirâmide da Lua à pirâmide do Sol. Criadora dos deuses Tlaloc e Quetzalcoatl, a cultura de Teotihuacán exerceu grande influência nas civilizações posteriores, sobretudo nos Mayas - cf. AA/VV. - *Mundos del Passado: The Times Atlas de Arqueologia*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, S.A., 1990, pp. 216 e 217.

sanguinário entre os homens e os deuses - iniciado quando Quetzalcoátl derrama o seu sangue para criar a humanidade - que terá o seu expoente nos sacrifícios massivos efectuados pelos Aztecas do período seguinte.

José de Guimarães servir-se-á da técnica da escorrência de tintas - deslizando do topo do quadro tal como escorriam do alto das pirâmides - para simbolizar semelhante derramamento sacrificial de sangue. Pairando essa morte ritualista - que desse modo reforço o sentido mágico ou sagrado da obra, buscado desde a Fase Africana - em quase todas os trabalhos desta Fase.

No Período Pós-Clássico os sacrifícios humanos destinados a alimentar a sede dos deuses, pois o universo «vivia graças ao sangue e à morte dos homens»²⁴², passam a servir, simultaneamente, os interesses da religião e da economia. A indústria da representação da morte prospera: multiplicam-se as esculturas de monumentos e de campos do jogo da bola, estatuetas de mulheres com o rosto descarnado e de homens vestidos com peles de vítimas de sacrifícios, figuras guerreiras e de divindades. Assim, a imolação crescente de prisioneiros para garantir a vinda das chuvas e o florescimento das colheitas, sendo por isso o deus da guerra *Huiztilopochtli* colocado ao lado do deus da agricultura *Tlaloc* no templo principal de México-Tenochtitlan, fornece ainda emprego aos artesãos da morte. Nestas cerimónias de retribuição pela dádiva da existência e manutenção da ordem cósmica (impedindo que o Sol se extinguísse), os mortos tornam-se, efectivamente, indispensáveis à vida- à dos homens e à dos deuses.

Para engrandecer essa passagem para o outro mundo, eram celebradas, entre outras cerimónias menores, festas no mês de *Tlaxochimaco* (a 16 de Julho) e no mês de *Ueymicailhuil* (a 5 de Agosto). A primeira era denominada Festa dos Pequenos Mortos, começando com o corte de uma árvore chamada *Xócotl*, da qual era retirada a casca e adornada com flores; era uma celebração colectiva, durante a qual eram feitas oferendas à árvore durante vinte dias. A segunda era apelidada de Festa dos Mortos Grandes, na altura em que acreditavam que a mencionada árvore deveria tombar. Realizavam então procissões em direcção ao *Xócotl*, sacrifícios humanos e confeccionavam grandes quantidades de alimentos. Durante este cerimonial era colocada uma figura em papel de

²⁴² PAZ, Octávio - *El peregrino e y sua pátria – Historia y política de México*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1987, p. 44.

um pássaro na árvore, sendo de seguida efectuadas danças com adereços de plumas e peles de cobra; a festa terminava com a subida de jovens guerreiros ao *Xóctl* para retirar o pássaro e o consequente derrube da árvore. Enquanto decorria o ritual eram colocados junto da árvore altares com oferendas para recordar os mortos.

Tomando como referência a própria natureza e os seus ciclos: a revolução dos astros, com o Sol a liderar a incessante aparição e desaparecimento destes, a repetição das estações, os fenómenos atmosféricos, a regeneração das plantas e das árvores, os índios concluem que tudo está sujeito a um contínuo, ininterrupto e imutável processo de transformação, onde a cada destruição corresponde uma nova criação, animado pela supracitada força vital suprema. Algo a que nem os deuses podem escapar. Por essa razão, na crença da cíclica sucessão de desastres e catástrofes que se abatem sobre o mundo, observam atentamente os sinais da natureza e do cosmos perscrutando prenúncios dessas destruições criadoras.

Segundo um mito Nahua, num tempo em que ainda não existia a luz nem o dia, dominado pelas trevas, os deuses reuniram-se em Teotihuacan e decidiram sacrificar *Nanahuatzin* - o deus menos competente - para criar o Sol; porém, mal o astro irrompeu nos céus, logo compreenderam que este era incapaz de se mover e, como tal, inútil para alimentar a vida na Terra; desolados, decidem sacrificar-se. Então, graças ao sacrifício divino jorra o sangue que irá nutrir o Sol e assegurar a estabilidade do universo. Desse processo vivificante através da morte, nasce ainda o deus *Quetzalcóatl* - a serpente emplumada - que, ao ludibriar o senhor do inframundo *Mictlantecutli* roubando os ossos dos mortos - seres que haviam habitado a Terra antes da sua destruição - e misturando-os com o seu sangue, cria a humanidade. Ou seja, a génese do homem assenta já numa ressurreição²⁴³. O próprio *Quetzalcóatl* converte-se no planeta Vénus, precursor do Sol, que todos os dias nasce, desaparece e ressuscita no dia seguinte.

Por outro lado, nalgumas representações Aztecas o acto sexual é figurado por um homem e uma mulher cujas bocas estão unidas por um punhal de sílex - união que José de Guimarães retomará através da língua -, utensílio de que os sacerdotes se serviam

²⁴³ WHESTEIM, Paul - *La Calavera*. México, Antigua Libreria Robredo, 1953, p. 39.

para imolar as vítimas²⁴⁴; como tal, a origem da vida e a morte são associadas, formando uma só realidade que comanda a existência dos seres humanos. O mesmo sucedia no casamento de príncipes Toltecas quando o sacerdote, no apogeu da cerimônia realizada na pirâmide do templo, colocava sobre os nubentes mantas com o símbolo da morte²⁴⁵. E até o terrorífico *Texcatlipoca*, o destruidor, se transforma também ele num criador pois é o responsável pelo uso do fogo pelos homens, produzindo chamas com o punhal de sílex com geralmente tirava a vida; ademais, o espelho através do qual descobria as culpas da humanidade, acaba igualmente por se transformar num elemento criador ao produzir o reflexo das coisas e dos seres dotando-os dessa maneira de uma nova realidade.

1.4 – A colonização espanhola

Com a chegada dos espanhóis inicia-se um processo de erradicação das crenças e das práticas religiosas dos índios - tidas como idólatras e demoníacas -, liderado pelas ordens Dominicanas, Franciscanas e Agostinianas, sendo oferecido (ou imposto) em substituição a fé católica. O pensamento índio baseado na dualidade complementar da criação e da destruição é classificado de obra do diabo, substituído por uma nova concepção, também ela dual: o bem e o mal. O pecado e a graça, o inferno e o paraíso. São então destruídos locais de culto, ídolos²⁴⁶, textos sagrados, retiradas crianças às famílias para serem doutrinadas em escolas e entregues à Inquisição os que se recusavam a abjurar da sua crença. Apenas na celebração de missas fora dos templos,

²⁴⁴ Os supliciados pelos sacerdotes a Huitzilopochtli, o deus do Sol, eram geralmente prisioneiros de guerra. Porém, esse sacrifício elevava-os à condição de mensageiros aos quais confiavam pedidos à divindade, como fazer chover e salvar as colheitas. Então, proferiam uma mensagem onde suplicava à divindade que aceitasse a oferenda e atendesse as suas súplicas. Desde que era destinada ao sacrifício, a vítima passava a ser bem tratada e bem alimentada, e todos queriam que ela deixasse uma impressão de suas mãos nas respectivas habitações. Por fim, o condenado recebia pinturas faciais e era vestida com a indumentária representativa do deus. *Ibidem*, p. 45.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 41.

²⁴⁶ Prova da resistência das crenças religiosas dos índios foi, em 1799, passados quase três séculos após a colonização e a evangelização, a atitude popular de imediatamente oferecer flores e trazer oferendas a uma estátua de Coatlicue descoberta durante trabalhos de urbanização da cidade do México - cf. AA/VV - *La Mort en Fête*. Bruxelas: Le Botanique, 1993, p. 144.

em espaços abertos, parecem ter compreendido os missionários como converter pacificamente os índios²⁴⁷.

Contudo, se por um lado o catolicismo combateu os deuses locais, os seus feitos mitológicos e a ideia de morte como elemento genesíaco, por outro, involuntariamente, ao trazer a prática de orar pelos mortos no dia dois de Novembro - uma tradição que remonta ao Antigo Testamento, na qual se oferecem sacrifícios pelos mortos -, fez convergir para essa celebração, por se tratar da mesma entidade venerada, as antigas crenças e rituais indígenas, dando a mistura da religião dos colonos - que nem sempre respeitava os dogmas de Roma - e dos colonizados um ritual sincrético destinado aos defuntos que se transformou na actual Festa dos Mortos.

Como é afirmado em *La Morte en Fête*, «a cultura índia da colonização é mais que um substrato escondido debaixo de aparências cristãs: é uma reinvenção»²⁴⁸. Numa interpretação semelhante deste encontro de culturas, na obra *La festividad indígena dedicada a los muertos en México*, é referido como os índios souberam aproveitar o cristianismo em benefício próprio, «mais que um empréstimo cultural, onde as aquisições aparecem sob a forma de elementos agregados, as representações indígenas reconheceram elementos que já se encontravam presentes [na sua iconografia], de tal maneira que os materiais cristãos que se incorporam durante o momento do contacto permitem completar dados latentes e aperfeiçoar esquemas incompletos»²⁴⁹.

Nesse processo, os santos católicos desempenharam um papel fundamental, pela imediata associação destes ao culto dos defuntos pré-colombiano. Ambos possuíam a característica de serem semi-humanos e semi-divinos, funcionando como intermediários entre os homens e os deuses ao intercederem junto destes pelas necessidades e desejos daqueles. Por outro lado, os evangelizadores espanhóis, tal como sucedia no seu país,

²⁴⁷ Para os índios, os primeiros missionários vindos em 1522, pregando em voz alta e numa língua incompreensível, assumiam comportamentos incompreensíveis, próprios de pessoas loucas, fugindo deles sempre que podiam. Porém, o facto de terem presenciado a reverência demonstrada por Cortês, ajoelhando-se perante os religiosos, deve ter contribuído para modificar a sua opinião e favorecer as conversões ao cristianismo. Por outro lado, a Igreja debatia o problema de proceder a algumas adaptações da sua mensagem, como nomear Deus em espanhol- Dios- ou em Náhuatl- Teotl - cf. CARMICHAEL, Elizabeth; SAYER, Chlöe - *The Skeleton at Feast: The Day of The Dead in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2003, pp. 37, 38.

²⁴⁸ AA/VV. *La Mort en Fête*. Bruxelas: Le Botanique, 1993, p. 53.

²⁴⁹ AA/VV - *La festividad indígena dedicada a los muertos*. México, Ed. Conaculta, 2003, p. 37.

atribuíram a cada comunidade um santo protector tornando assim específica a sua forma de culto. Os nativos logo associaram esta nova figura sobrenatural à anterior - um ancestral divinizado, cultuado como Pai da comunidade - transformando o santo num poderoso símbolo da unidade e identidade desse povoado.

Outras razões da natural confluência entre as duas religiões que tanto confundiu os missionários²⁵⁰, são a prática nativa do jejum e da penitência trazida por *Quetzalcóatl*, da confissão²⁵¹ das faltas e dos crimes aos sacerdotes, o acto de comer figuras de deuses e o banho de crianças durante os rituais Aztecas, as festas religiosas, o panteão de seres sobrenaturais incluindo deusas virgens, a representação de Caveiras na arte sacra, os corpos embalsamados de eclesiásticos e entre as relíquias se encontrarem corações²⁵², o purgatório- situação próxima da dura travessia feita pelas almas índias até ao paraíso -, a ideia de a morte resultar de um determinado acto ou *falta* - o sexo e o consumo de milho para os Aztecas e o pecado original para os cristãos - e a existência de um calendário ordenador dos rituais semelhante ao calendário litúrgico católico.

Pois apesar de o tempo ser medido por vinte e quatro horas (mais sete horas canónicas), nos campos o movimento do Sol continuava a determinar o ciclo diário de trabalho e nos mosteiros eram as datas ligadas a santos ou a Cristo os elementos de divisão e orientação ao longo de um ano. Tais práticas assemelhavam-se à ordenação dos calendários índios, onde cada mês correspondia à festa em honra de uma divindade. Todavia, os nativos regulavam as suas vidas por dois calendários distintos: o *Tonalamatl*, dividido em 13 períodos de 20 dias, e outro com 360 dias, repartido em 18 meses de 20 dias, com mais 5 dias adicionais e funestos; este segundo calendário compreendia uma festa solene chamada *Miccayhuitl* ou *Huauhquiltla-maqualiztli*,

²⁵⁰ Apesar dos sacrifícios sangrentos de seres humanos, a semelhança entre as práticas católicas e as práticas dos índios levou a que alguns padres arriscassem a hipótese de ter sido o próprio Deus o responsável por semelhantes costumes de modo a preparar os índios para a conversão ao Cristianismo - cf. CARMICHAEL, Elizabeth; SAYER, Chlöe - *The Skeleton at Feast: The Day of The Dead in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2003, pp. 38, 39.

²⁵¹ Aqueles que desejassem podiam confessar, uma só vez na vida, as faltas a um sacerdote. Invocando *Tezcatlipoca* e *Tlazoleotl* (a deusa do amor) o penitente contava tudo que de mal havia feito, ficando assim perdoado e garantindo a imunidade diante da justiça. Como penitência, o confessor impunha-lhe oferendas aos deuses, jejum e escarificar a língua - cf. SOUSTELLE, Jacques - *A civilização Azteca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 65.

²⁵² No século XVIII, o arcebispo mexicano Dom Carlos Bermudez ordenou que após a sua morte o seu coração fosse cortado em cinco partes e distribuído por cinco conventos por si escolhidos - cf. AA/VV - *La Mort en Fête*. Bruxelas: Le Botanique, 1993, p. 139.

traduzida pelos espanhóis como *La Fiesta Grande de los Muertos* por os índios colocarem alimentos sobre as campas dos defuntos.

O ritual dos mortos combinava-se com um ritual agrícola destinado a evitar a destruição das sementeiras - festas dedicadas a *Tezcatlipoca* e *Huitzilopochtli* -, servindo as oferendas e os sacrifícios²⁵³ quer para homenagear os defuntos quer para invocar a protecção contra as intempéries e assegurar a regeneração da natureza. Por sua vez, os antigos Nahuas equiparavam a vida humana ao ciclo de vida do milho. Assim, durante o ano havia festas destinadas a celebrar a maturação das espigas até se chegar à colheita; nessa altura, em finais de Outubro e princípio de Novembro, era dado a beber às populações *pinole* (farinha de milho) diluído em água e aromatizado com o aroma da flor *cempoalxúchitl*, hoje denominada *flor de morto*; o milho, a dita flor e a abundância de alimentos são assim transpostos, como adiante se verá, do antigo cerimonial índio para a sincrética festividade dos mortos que se desenvolve após a colonização.

No presente, ao cultivo de milho feito entre finais de Abril e meados de Maio chama-se *maíz de temporal*, devido à sementeira e à colheita ocorrem durante uma época de chuvas, que geralmente começa em Maio e termina em Outubro. Se antes da colonização estas temporadas correspondiam aos ritos dedicados aos mortos dos meses de *Toxctal* e *Quecholli*, após a cristianização foram enquadradas entre a celebração de Santa Cruz a 3 de Maio e a Festa de Todos os Santos e Fiéis Defuntos. A primeira celebração coincide com o término das secas, enquanto a segunda coincide com o final das chuvas, interpretando os índios estes ciclos da natureza como complementares e indispensáveis à vida; as chuvas convocadas pelos mortos no seu Dia e as secas (ou o irromper do Sol) advindas através da Santa Cruz.

Cerimónia originalmente dedicada aos mártires do império romano e celebrada em Maio, foi, durante o reinado do Papa Gregório IV no século IX, transferida para o primeiro dia de Novembro e convertida na Festa de Todos os Santos²⁵⁴. Esta celebração

²⁵³ Nas cerimónias relacionadas com as colheitas do milho, o renascimento da natureza era associado ao renascimento do deus Xipe Totec. Durante este ritual ao prisioneiro sacrificado era-lhe retirada a pele, a qual seria portada nas costas durante vinte dias pelo sacerdote. Essa pele era considerada a nova pele da divindade que produziria uma concomitante regeneração do milho e de toda a natureza. *Ibidem*, p. 57.

²⁵⁴ As festividades que se supõem precederem estas duas festas são os festivais de Inverno dos Celtas e dos Germanos, onde, nos finais do Outono, acendiam fogueiras simbolizando o Sol que gradualmente se apagariam durante esse ritual; paralelamente, dentro das casas todos os fogos eram extintos como forma

esteve ligada aos rituais de dois Novembro destinados às almas do Purgatório que no século XIII passaram a fazer parte do calendário litúrgico. Com a Reforma, os protestantes abolem o culto às almas do Purgatório, mas a Igreja Católica mantém-no, provavelmente devido a antigas crenças do catolicismo popular - que no México encontram terreno fértil para prosperar- assentes na vinda das almas do Céu para benzer as casas dos familiares durante a vigília do um de Novembro²⁵⁵; no dia seguinte, também as almas do Purgatório regressavam à Terra, sob a forma de fantasmas e animais, mas para atormentar aqueles que as haviam maltratado enquanto vivos. Durante este duplo regresso dos mortos, a ambos eram oferecidas comidas: aos primeiros como agrado, aos segundos para lhe aplacar a fúria vingativa.

Assim, a comemoração do dia de Todos os Santos a um de Novembro e dos Fieis Defuntos a dois de Novembro, foram, respectivamente, transformadas pelos mexicanos, tal como os seus antepassados faziam com o ritual de *Xócotl*, em festas em honra dos mortos pequenos ou crianças e festa dedicada aos mortos grandes ou adultos- englobadas na grande Festa dos Mortos. No início da colonização, durante a festa dedicada às crianças mortas estas eram enterradas com um recipiente cheio de leite para se alimentarem no outro mundo, tal como era descrito no mito da árvore lactante com seios maternos do vale de *Tonacacauhtitlan*.

Prosseguindo o sincretismo, se o destino católico para almas - o céu, o inferno, o purgatório e o limbo - foi aceite, manteve-se a crença no sistema de comunicação entre estes locais, encarados como os anteriores planos do universo, assim como a possibilidade de os mortos comunicarem e regressarem ao mundo dos vivos. Desse modo, permaneceu a ideia da existência de uma via de acesso para o inframundo, a qual se encontrava nas cavernas e outras cavidades naturais. Estas convicções inquebrantáveis muito irão contribuir para transformar as festas do Dia de Todos os Santos e dos Fiéis Defuntos na Festa dos Mortos.

A representação pictórica e plástica da Festa dos Mortos tem origem nas pinturas e esculturas em talha feitas pelos evangelizadores em capelas de índios, como as de

de evitarem as calamidades trazidas pelas mudanças das estações – cf. AA/VV - *La festividad indígena dedicada a los muertos*. México: Ed. Conaculta, 2003, p. 30.

²⁵⁵ *Ibidem*, pp. 30, 31.

Actopan e Xoxoteco, a quando de grandes epidemias que dizimaram milhares de nativos. Prevalecendo a ideia de que semelhante mortandade era realmente um castigo divino destinado aos idólatras que conservavam as antigas práticas religiosas, o principal motivo representado foi a cena do Juízo Final com os mortos a saírem dos túmulos terrenos e Cristo nos Céus preparado para os julgar. Ao mesmo tempo, livros e gravuras vindos da Europa difundiram imagens da *Dança Macabra* e do *Triunfo da Morte*, assim como visões terroríficas dos castigos dos condenados ao inferno pela má conduta e consequentes pecados cometidos enquanto vivos, onde demónios medonhos atormentavam as almas dos danados. Nessa iconografia moralista concebida para incutir temor a Deus e à Igreja era igualmente propagada a mensagem incisiva de a vida terrena ser breve- uma mera passagem para a vida eterna- e a suas vaidades e prazeres vãos e efémeros.

Por outro lado, a convicção indígena da onnipresença do sofrimento humano permitirá à Igreja mexicana desenvolver as temáticas do martírio de Cristo, com o corpo rasgado, exibindo feridas e lacerações, escorrendo sangue, dos santos flagelados por setas e punhais, das relíquias com ossos e dentes, pela imediata identificação dos nativos da dor de Cristo e dos santos com a sua própria dor. A partir do século XVIII, com a chegada de índios e mestiços a executantes de obras sacras, estas representações cruentas desenvolvem-se - sendo ainda trazidos para a arte religiosa animais como o jaguar e a águia que representavam a Terra e o Sol, plantas alucinogéneas usadas nos antigos ritos, e enterrados ídolos debaixo dos templos -, sobretudo nas zonas rurais longe da vigilância da Igreja dos grandes centros urbanos, em pinturas e esculturas de grande expressividade do sofrimento, sentidas pelos nativos como o inevitável acto de violência exercido pelos homens sobre os seus semelhantes. O Cristo mexicano verte as lágrimas do próprio povo.

Assim, um Cristo tão próximo de um povo de camponeses habituado a adorar deuses responsáveis pela chuva e pela abundância das colheitas, e ainda por cima morto e ressuscitado tal *Quetzalcoatl*, vítima de um sacrifício sanguinolento onde a crucificação supre o arrancar do coração, acaba naturalmente por substituir as divindades da fecundidade, talvez até sentido como detendo poderes superiores por se tratar do Deus dos colonizadores que os haviam vencido - a seu povo e aos seus deuses -, sendo levado

em procissão todos os anos, entre Abril e Maio, meses coincidentes com o ciclo das sementeiras. Idêntico aos aludidos anteriormente, neste ritual cristão de reminiscências pagãs, a morte sacrificial de Cristo proporciona a regeneração da natureza.

Em 1761 Tomás Cayetano de Ochoa y Arín publica um opúsculo titulado *Relox, en modo de despertador para a alma* que irá inspirar a feitura da obra *Político de la Muerte*, de autor anónimo, exposta no Museu Nacional do Virreinato. Nestas pinturas, interpretação mexicana do Triunfo da Morte europeu, surgem crânios com órbitas escuras, coroados de flores e espigas, corpos escanifrados, esqueletos, e o retrato de um cardeal - cuja obra homenageia - representando-o no leito de morte, e resistindo às tentações do diabo escondido debaixo da cama graças ao auxílio de anjos e dos padres e fiéis que rezam pela sua salvação (a melhor morte). E em 1792, na obra ilustrada com gravuras *La portentosa vida de la Muerte, Emperatriz de los sepulcros, Vengadora de los agravios del Altísimo, y muy Señora de la Humana Naturaleza*, da autoria de Joaquín Bolaños, onde a morte é representada por um esqueleto vivo com desejos e aspirações semelhantes aos homens, tentando em vão se casar, esta não só se autonomiza das anteriores representações religiosas como passa de figura horripilante a personagem pândego.

É por esta altura que se tornam populares as imagens de *calaveras* e esqueletos, e a Festa de Todos os Santos se começa a transformar na Festa dos Mortos, quando o povo sai para a rua em procissões carnavalescas levando a figura da morte sentada num trono, dentro de um carro puxado por cavalos. Estes festejos, pelo levantar da sombra de paganismo, o escapar ao controle da Igreja, e pelos excessos a que os populares desabridos se entregam, causam escândalo e acabam por ser proibidos. Porém, longe dos centros urbanos e da censura eclesiástica, ou reproduzido em brinquedos, este costume do passeio da morte no trono - inspirado nos cenotáfios barrocos mexicanos - vai prolongar-se até ao início do século XX.

Com a independência do México em 1821, é imposto o poder laico do Estado, perdendo a Igreja influência, e procura-se, sobretudo depois da Revolução Mexicana de 1910²⁵⁶,

²⁵⁶ A Revolução Mexicana começa em 1910 como uma revolta contra o ditador Porfírio Díaz que nesse ano de eleições havia prendido o seu adversário Francisco Madero. Tendo conseguido fugir para os Estados Unidos, Madero apela a um levantamento armado contra Díaz, o qual dará início a uma sucessão

encontrar uma identidade nacional liberta do jugo colonizador; é neste contexto político que se dá outra revolução, cultural e religiosa, quando a concepção tenebrosa e punitiva da morte católica é definitivamente afastada em favor de uma celebração dos mortos eivada de sentimento nacionalista²⁵⁷. E, no âmbito de novas políticas de saúde pública, são também criados novos cemitérios, amplos e arejados, decorados com capelas familiares, esculturas, epitáfios e pedras tumulares, os quais atraem, ao invés dos anteriores locais lúgubres e insalubres, a presença dos vivos convidando-os a celebrar a Festa dos Mortos.

Por outro lado, a supradita Revolução Mexicana causa mais de um milhão de vítimas, fornecendo mais um motivo para o culto dos mortos ser considerado um acto patriótico, capaz de sarar as feridas da nação desavinda e exangue. Então, numa revalorização do artesanato tradicional, desenvolve-se uma indústria e um comércio destinado a fornecer a Festa e os festejantes dos mortos do qual fazem parte fabricantes de altares, de estatuetas de santos, de potes e vasos, de queimadores de incenso, de velas e candelabros, de Caveiras doces e de pão dos mortos, e artesãos de *papel picado*.

O desenvolvimento da Festa dos Mortos e a aceitação popular dos seus personagens emblemáticos - a Caveira e o esqueleto - levam a que estas figuras invadam, para as transfigurar numa outra coisa, representações religiosas tradicionais. Um exemplo de arte sacra cristã que sofreu total transformação de conteúdo, mantendo todavia a forma,

de rebeliões lideradas por caudilhos regionais. Comandados por Emiliano Zapata e Pancho Villa, os camponeses participam activamente na revolta exigindo a devolução de terras confiscadas por Díaz pela *Lei de Baldios*. Apesar da renúncia daquele meses após o início da revolução, a guerra entre os diversos grupos irá prolongar-se até 1920, ano em que o general Álvaro Obregón chega ao poder. Todavia, os conflitos armados continuaram a eclodir, como a Guerra dos Cristeros (1926-1929), até 1934 quando Lázaro Cárdenas chega ao poder. Desta sucessão de guerras resulta a morte de 1 milhão de mexicanos - cf. *Enciclopedia de México*, Tomo XII. Ciudad de México: Compañia Editora de Enciclopedias de México. 1987, p. 6935-6941.

²⁵⁷ O nacionalismo mexicano intensifica-se a partir de 1836 quando os Estados Unidos se apropriam do Texas, apoderando-se em 1848 da Califórnia também. Se antes havia um sentimento anti-Espanha, passa agora a haver um sentimento anti-Estados Unidos e uma rejeição da cultura ocidental. Em 1920 o pintor Gerardo Murillo publica o livro *Las Artes Populares de México* e funda o *Comité Nacional de las Artes Populares*, dando um forte contributo para a defesa da História de México e da cultura índia. No entanto, no presente, a influência americana sobre o México é cada vez mais premente, ameaçando até distorcer as próprias celebrações do Dia dos Mortos pela contaminação com elementos estranhos a esta festividade como as bruxas e as cabeças de abóbora do Halloween. Por outro lado, sob pressão do mercado e da competição, os artesãos populares começam a incluir cenas e motivos alheios à tradição mexicana, como cantores de rock, acabando por se afastar das origens e perder a identidade - cf. CARMICHAEL, Elizabeth; SAYER, Chlöe - *The Skeleton at Feast: The Day of The Dead in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2003, pp. 60, 130 e 132.

foi Árvore de Jessé metamorfoseada no México em Árvore dos Mortos. Segundo a Bíblia, no Evangelho de São Mateus²⁵⁸, Jessé é o pai de David, do qual descende Cristo. Assim, esta, sendo a árvore genealógica do Salvador, representa a sua vinda e a possibilidade de redenção dos nossos pecados. Por outro lado, no Antigo Testamento²⁵⁹ surgem duas Árvores: a da Vida, e a do Conhecimento do Bem e do Mal; por terem comido os frutos da segunda, Adão e Eva foram privados da imortalidade concedida pela primeira. Subvertendo as interpretações bíblicas, e quiçá evocando árvore cósmica *Tamoanchan*, os mexicanos vão então representar em esculturas de barro rendilhadas e profusamente decoradas com figuras de esqueletos e Caveiras, oferendas de comidas, pão e frutos, flores, a sua homenagem aos mortos.

1.5 – A Festa dos Mortos mexicana

Na passagem do século XIX para o século XX, José Guadalupe Posada²⁶⁰ é o artista que melhor soube traduzir as convulsões políticas e sociais que irão provocar a Revolução Mexicana recuperando a imagética da morte para retratar a realidade quotidiana e satirizar os desmandos e a brutalidade dos poderosos; sendo, pela recorrência da violência, da crueldade e de figuras demoníacas e sobrenaturais nas suas obras, chamado de Goya mexicano por Diego Rivera. As suas imagens - mais de quinze mil gravuras e litografias - como que estabeleceram um modelo de representação da figura e das actividades dos mortos - alegre e festiva, expurgada do macabro e da tragédia -, assim como da crítica social por eles protagonizada. Por essa razão, podemos

²⁵⁸ “Evangelho de São Mateus”, *Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica, 2002, p. 1565.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 26.

²⁶⁰ José Guadalupe Posada nasce em Aguascalientes em 1851, numa altura na qual o México enfrentava o trauma da derrota da guerra contra os Estados Unidos e da consequente perda de metade do território nacional. Durante a adolescência sentiu as convulsões geradas pelas Leis de Reforma, a intervenção francesa, as lutas de Juárez, a ditadura de Porfírio Díaz e o triunfo da Revolução Mexicana com a entrada de Madero no país. Trabalhou como ilustrador para jornais e revistas como *El Jicote*, *El Teatro*, *La Gaceta Callejera*, *El Boletín*, *Gil Blas cómico*, *El Popular*, *El Amigo del Pueblo*, *La Pátria Ilustrada*, *El Diablito Rojo*, *EL Diablazo*, *La Pátria Festiva*, *Almanaque del Padre Cobos*, *Almanaque de Doña Caralampia Mondongo*, *La Risa de el Popular*. Ilustrou também livros, cartazes de corridas de touros, circos e teatros – cf. ARAGON, Luís Cardoz y - *Posada*. Ciudad de México: Universidade Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1963, p. 9.

compará-los com as representações posteriores de James Ensor, Félicien Rops e Paul Delvaux.

Como já referido na introdução, juntamente com os *papéis picados* do artesanato popular e ídolos Mayas²⁶¹ como *Chac Mool*, serão as representações da morte de Posada um dos principais modelos a partir dos quais José de Guimarães iniciará a Fase Mexicana, reinventando as *calaveras* ridentes, os esqueletos que andam de bicicleta, tocam instrumentos musicais e bebem álcool, assim como a vaidosa *Catrina*, ao os submeter às mencionadas soluções plásticas que vinha desenvolvendo desde 1991. E, como já mencionado, sendo o corpo humano o léxico de que o artista constrói a sua linguagem, intensamente carnal, tal não obsta que nesta Fase Mexicana triunfante de Caveiras e esqueletos a sensualidade e os jogos eróticos e sexuais atinjam um clímax análogo ao dos anteriores pares de amantes. Como tal, na análise destas obras, estabeleceremos, sempre que seja possível discernir um nexos entre ambas, um paralelismo com as gravuras de Guadalupe Posada.

No presente, o perdurar da crença na existência de uma outra vida após a morte, do regresso dos mortos para confraternizar com os vivos, das dificuldades das almas daqueles para encontrarem o caminho para céu ou o inferno, para além da transformação deste ritual numa grande festividade congregadora da identidade nacional, onde as diferenças de estatuto social entre índios e brancos parecem desaparecer e as religiões de ambos terem encontrado pacificamente um sistema de união que a todos satisfaz, explicam a popularidade da Festa dos Mortos.

E é na Cidade do México, devido aos fluxos migratórios de camponeses das zonas rurais para a capital em busca de melhores condições de vida, que, pela confluência heterogénea de culturas e tradições indígenas com a religião católica, a Festa dos

²⁶¹ A civilização Maya surge por volta do ano 300 a.c., atingindo o apogeu entre 600 a 800 d.c., numa altura em que se expandia do Yucatán até à costa do Pacífico e à Guatemala. Dispersos por várias cidades-estado como Tikal, Palenque, Copán, Uxmal, Chicén Itzá, os mayas eram governados por dinastias hereditárias de reis que eram proclamados descendentes dos deuses, vivendo em permanente estado de guerra em busca de tributos e cativos para sacrificar. Os mayas criaram o primeiro alfabeto da América, um sistema de numeração com 20 unidades, e um sistema de contagem do tempo chamado A Grande Conta que se pensa começar em 3114 a.c. As permanente guerras, conflitos internos, maus anos agrícolas e o excesso de população dos grandes centros ditaram o declínio da civilização Maya, existindo poucas cidades não abandonadas quando se dá o contacto com os espanhóis em 1517 – cf. AA/VV - *Mundos del Passado: The Times Atlas de Arqueologia*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, S.A., 1990, pp. 218 e 219.

Mortos, apesar de todos os que podem regressarem às suas terras pois é-lhes inconcebível abandonar os seus mortos no dia do regresso a casa, atinge um clímax ritualista sem par, expresso numa variedade infinda de comidas e bebidas típicas, artesanato exótico e cerimónias raras, assim como numa exploração comercial do fenómeno que utiliza os esqueletos e as Caveiras para publicitar qualquer produto. De igual modo, numa simultânea integração na festa e aproveitamento turístico, museus, galerias, edifícios públicos e hotéis apresentam também altares de oferendas, recorrendo a artesãos ou a artistas plásticos. E, por todo o país, são ainda realizados *Concursos de Oferendas*, patrocinados pelo governo e entidades privadas, que envolvem as escolas e as comunidades índias.

A recepção ao regresso dos mortos à vida exige apurados preparativos e um rigoroso código de comportamento, como o trajar de uma roupa de cerimónia, pois nenhum outro acontecimento se lhe pode comparar. Não cumprir essa obrigação ou negligenciar a cerimónia acarreta terríveis consequências como uma grave doença ou a morte; aqueles que assim procederem ofendendo e prejudicando os mortos acabam por ter uma visão da própria Morte voltando da tumba - algo que só pessoas com poderes especiais conseguem -, sucumbindo depois em sofrimento e agonia; e de nada lhes valerá correr para casa para tentar remediar a falta, pois a Morte não perdoa.

Na maioria das regiões a preparação da Festa dos Mortos inicia-se a 31 de Outubro mediante a limpeza dos túmulos nos cemitérios para de seguida serem decorados com flores e, nalguns lugares, com cruzes formadas por areias branca e roxa. Esta purificação do solo dos sepulcros é muito importante pois acreditam que as ossadas dos mortos garantem a fertilidade da terra e que as novas gerações delas germinarão. De noite, sob o aroma de incenso queimado e à luz bruxuleante de velas, são entoadas orações pelas almas dos defuntos que irão regressar. Os túmulos são então cobertos com toalhas bordadas, sobre as quais dispõem caçarolas, jarros e cestas com os manjares predilectos do falecido que se banqueteará de toda a comida, retirando apenas a essência de cada prato.

Omnipresente na arte pré-colombiana e figurada nalguma iconografia católica, a figura da Caveira é eleita como o símbolo de uma ressurreição e de uma nova existência expurgada de sofrimento, certos de que a morte resgata o homem de uma vida de

padecimentos e agonia - os Mayas chamavam *prisioneiro da vida* ao recém-nascido²⁶². Uma espécie de enviado de um paraíso onde esperam repousar, finalmente libertos do tormento terreno. Essa vontade de esconjurar o sentido trágico da morte e a sua carga tétrica, substituindo-a por um sentimento de esperança e uma atitude festiva e galhofeira, subjaz na tradição de oferecer Caveiras de açúcar, enfeitadas com papéis brilhantes, pinturas e com os nomes dos presenteados escrito na testa - tal como os nativos da região de Kabah faziam para identificar os crânios dos seus familiares depositados na igreja²⁶³. Fazendo as delícias das crianças, estas Caveiras doces são trocadas entre toda a população, sendo motivo de demonstração de afecto entre os pares de namorados ou humor negro para com as sogras²⁶⁴. Outras Caveiras apresentam versos onde se aclama as qualidades ou se satiriza os defeitos daqueles que as recebem; podendo ainda homenagear personalidades públicas como toureiros, artistas e actores, estas figuras servem também para veicular mensagens críticas e motejo aos políticos e aos senhores da terra, escapando dessa forma à censura e os seus autores a eventuais represálias por parte do visado.

Assim, a arte de Guadalupe Posada humanizante da morte, na resposta do mercado aos anseios populares, renasce então na mencionada doçaria e no artesanato de esqueletos e crânios de barro e cartão representando a vida quotidiana do povo, os seus prazeres e os seus vícios em personagens como a *Caveira Vaidosa (Katrina)*, os *Noivos*, o *Polícia*, as *Vendedoras*, os *Rancheiros*, os *Bêbedos*. São ainda fabricados brinquedos fúnebres representando enterros, mortos que se levantam da tumba ante o puxar de um fio e cortejos mortuários accionados por manivelas.

Dentro das casas são criados altares dos mortos repletos de oferendas nos quais, como já referido, serão colocadas as comidas favoritas do morto e um conjunto de objectos simbólicos destinados a saudá-lo e a fornecer-lhe ajuda no regresso ao além. Para a colocação de um altar é escolhida a divisão mais ampla e mais nobre de cada moradia, devendo este ser construído entre 30 e 31 de Outubro. Apesar de toda a actividade social

²⁶² WHESTEIM, Paul - *La Calavera*. México, Antigua Libreria Robredo, 1953, p. 54.

²⁶³ *Ver La Mort en Fête*. Bruxelas: Le Botanique, 1993, p. 146.

²⁶⁴ Nas ofertas de caveiras às sogras aparece escrito: «eis como te desejo ver... doce como açúcar ou feita de chocolate» - cf. CARMICHAEL, Elizabeth; SAYER, Chlöe - *The Skeleton at Feast: The Day of The Dead in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2003, p. 114.

decorrer fora desse espaço sagrado, os assuntos mais importantes - como um pedido de casamento - realizar-se-ão sempre diante do altar. Por outro lado, durante as cerimónias, o altar determina a disposição espacial de cada um dos presentes do grupo de familiares e de amigos, segundo um esquema espacial hierárquico.

Tal como sucede nas igrejas, os altares domésticos exibem imagens dos santos protectores da família; porém, no Dia dos Mortos, com eles compartilham o espaço fotografias ou retratos dos mortos presenteados com as oferendas, num nivelar de importância entre ambos. E para algumas comunidades o morto, após vários anos de convivência com as almas santificadas, torna-se também ele um santo; por essa razão, as oferendas aos mortos podem ser colocadas no mesmo local onde durante o resto do ano eram postas as oblatas para os santos. A vinda do morto, em locais como Puebla, implica ainda que na mesa de jantar seja recolocado o seu antigo lugar para ele se sentar e novamente comer com a família.

A mesa do altar onde se dispõe as dádivas aos defuntos é coberta por toalhas bordadas e recortes *papel picado* com diferentes motivos e distintas cores. Transformado nas cidades em arte popular efémera e motivo de comércio turístico, o aparentemente pueril ou abstracto *papel picado* possui nas regiões indígenas uma simbologia complexa onde todos os elementos iconográficos estão relacionados. A maioria dos altares é composta de dois níveis, sendo-lhe adicionado um terceiro na véspera da celebração. Enquanto o nível inferior é considerado o inframundo dos mortos, o nível superior, em forma de arco de flores ou de papel, afigura a abobada celeste; ao começar as celebrações é colocado no alto do referido arco um objecto rectangular que representa as estrelas chamado *Markesand*- nome dado pelos índios Huave à constelação utilizada para medir a hora nocturna durante o período de seca. A mesa do altar transforma-se assim num ponto de união entre o Céu e a Terra que acolhe os mortos, dado que no passado era prática corrente enterrar as crianças não baptizadas debaixo dos altares.

No primeiro dia o altar é destinado às crianças mortas recebendo por isso o nome de *altar de angelitos*; a sua decoração consiste em flores brancas, defumadores, candelabros coloridos, brinquedos e miniaturas, além de guloseimas de chocolate, arroz doce, fruta, pãezinhos, figuras de animais de massa doce e comidas sem *chili*; ou apenas leite num biberão, se tratasse de um bebé. Por vezes é colocada uma mesa especial para

as crianças com as oferendas e os respectivos pratos e copos miniaturizados. A passagem para baladas de sinos maiores significa que se cumpriu a vinda dos pequenos mortos, começando agora a chegada dos defuntos adultos ou *ánimas*.

Os altares são então decorados com imagens de Cristo, dos santos e da Virgem, retratos dos próprios defuntos, assim como objectos e roupas que lhe pertenceram - que reforçam a sua presença mas também se destinam às suas necessidades no outro mundo -, velas e lamparinas funcionando como guia e símbolo da sua vida extinta, floreiras com *cempoalxóchitl* e flores de veludo, arcos com varas ou talos vegetais adornados com folhas e flores, nos quais se colocam grinaldas de papel, ornamentos de folhas de palmeira representando o Sol, *pães de morto* - cujas formas figuram ossos, figuras humanas ou animais -, e maçarocas de milho, pratos de *moles* (pratos de carne confeccionados com trinta especiarias, malaguetas e chocolate) e *tamales* (pequenos bolos de milho e carne embrulhados em folhas de milho ou de bananeira), tortilhas, milho frito, e sobremesas de abóbora, batata-doce, chocolate, doce de pevides, assim como laranjas, limas, goiabas, ameixas, cana-de-açúcar, abacates; outras oferendas são bebidas alcoólicas como mezcal, pulque, aguardente, e bebidas fermentadas de milho, copos de água para saciar a sede da longa viagem, pratos de sal e ainda cigarros e charutos. Tais oferendas são colocadas dentro de recipientes e cestos novos, adquiridos recentemente nos mercados regionais ou manufacturados pelas famílias dos mortos. Podem ainda ser expostos detalhes biográficos dos mortos e cartas que lhe são dirigidas, escritas pelos presentes.

Mas nas obras de José de Guimarães esta profusão de iguarias presente nos altares será substituída por partes do corpo humano, como pernas, nádegas, seios e vaginas. Não se trata de *pães de morto*, mas de oferendas carnavais.

Em Iguala, no estado de Guerrero, quando os mortos faleceram há menos de um ano, o altar, além de receber as tradicionais oferendas, é transformado numa *tumba viviente*: um cenário teatral decorado com plantas e figuras de santos ou de Cristo como pano de fundo, onde crianças vestidas de anjos e de esqueletos, geralmente familiares do morto, podem representar cenas da Paixão de Cristo ou da própria morte do defunto, ao som

de música ou orações. Durante este ritual algumas famílias chegam a preparar a antiga cama do finado para ele descansar²⁶⁵.

Vindas da tradição católica, as flores, as velas e a resina queimada no incensário são consideradas ofertas destinadas aos santos, em regra o patrono da comunidade, em festas denominadas *mayordomías*. Porém, trazida pelos cultos índios, a flor *cempoalxóchitl* é considerada detentora de um *Tonal*- força anímica vital- semelhante ao existente nos homens. Deste modo, o aroma desta planta assume uma grande importância durante o ritual, onde a luz da vela simboliza o Sol e o fumo da resina o alimento das divindades, por representar a parte etérea e espiritual da dádiva. A sua estrutura física, porém, possui uma significação terrena, ao encarnar o corpo dos mortos; por essa razão nalguns altares as pétalas de *cempoalxóchitl* são dispostas no solo formando um caminho que as guiará ao altar de oferendas. Este caminho de pétalas de *cempoalxóchitl* mostra a relação existente entre o altar e o túmulo, o qual recebe a mesma decoração. Se o altar constitui o local de entrada do morto para junto das famílias, o cemitério constitui o local de saída do finado após a cerimónia. Neste trajecto sinalizado, é o supradito aroma da flor que funciona como guia dos defuntos, pois estes se perderam a visão mantiveram o olfacto, sendo muito importante que os mortos regressem ao seu mundo porque caso permaneçam neste para lá desta cerimónia poderão perturbar os vivos.

Se os mortos do *último ano*, ou seja aqueles que se finaram depois do anterior mês de Novembro, recebem uma atenção especial, já os *matados*, por terem perecido de uma forma violenta, a qual não lhes permitiu obter o perdão divino, são recebidos com altares situados fora das casas, no pátio exterior, durante dois anos - tempo necessário para se expurgarem dos pecados -, podendo após esse período entrar finalmente como os outros finados dentro da habitação onde residiu. Está ainda previsto a realização deste ritual para os mortos que já não dispõem de familiares que os recebam, as *ánima sola*, formando-se grupos de populares que efectuam uma colecta porta a porta- a *Caveirada*- a fim de lhes ser erigido o seu altar.

²⁶⁵ CARMICHAEL, Elizabeth; SAYER, Chlöe - *The Skeleton at Feast: The Day of The Dead in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2003, pp. 68, 69.

Numa outra herança pré-colombiana, entre Outubro e Novembro ocorrem, entre as diversas comunidades índias, celebrações da morte que, dividem os finados conforme a idade, o ser ou não ser baptizado e o tipo de morte - incluindo-se aqui os *matados*, os que morreram por acidente, os afogados, a morte de padres, de bispos, de embriões, de crianças, de crianças não baptizadas. Todavia, os dias 1 e 2 de Novembro permanecem os mais importantes destas cerimónias. Para os Zapotecas do Vale do Oaxaca, a divisão dos mortos assume apenas duas categorias: as *pessoas* e os *que não são pessoas*. Aqueles que não receberam o baptismo e os que foram assassinados compõem esta desonrosa segunda categoria, carecendo de qualquer cerimónia e sendo enterrados em cemitérios próprios. Já os mortos *pessoas* são divididos, em função de terem ou não casado, em *angelitos* e defuntos, sendo estes pecadores e aqueles inocentes. Deste modo, os rituais destinados aos *angelitos* são alegres e providos de alimentos e bebidas, enquanto os rituais concebidos para os defuntos são tristes e mórbidos.

Desviada da ortodoxia do Vaticano e sem culpa de conúbio com uma idolatria pagã, a igreja participa nestes cerimoniais, podendo o padre local entoar orações destinadas ao morto nalgumas casas ou dirigir-se ao cemitério para convidar as almas; semelhante procedimento é repetido pelos seus padrinhos de baptismo ou de casamento e amigos íntimos, os quais proferem pequenos discursos diante do altar visando convidá-lo a visitar a casa e receber as oblatas; nalgumas comunidades este chamamento dos mortos é colectivo e feito pelas autoridades públicas. De forma a manter a ordem, ameaçada pelo excesso de consumo de álcool, podendo a algazarra perturbar e até afugentar os mortos, as autoridades locais permitem a criação de uma milícia chamada o *Conselho dos Mortos* que auxiliam a polícia.

Durante o cerimonial desempenham um papel importante os padrinhos e os compadres que, por via do baptismo e do matrimónio, cada família possui. Tratam então de lhes oferecer *tamales* recebendo em troca as mesmas iguarias, em idêntica proporção e sem que nenhuma das partes usufrua de qualquer ganho financeiro. Deste modo, a quantidade de alimentos colocados nos altares para regalo do morto obedece sobretudo, passando do nível simbólico para o nível prático, à quantidade de padrinhos e compadres ligados à família, destinatários últimos das oferendas.

Por fim, ao entardecer ou à noite, cumprida a missão de se reencontrarem como os familiares, de os reconfortarem, de receberem pedidos para conseguir algum milagre junto de Deus e de encontrarem meios facilitadores da sua viagem para o paraíso, *levantam-se os mortos* e podem então os presentes degustar os alimentos que lhes foram oferecidos, conquanto o gosto destes já não seja o mesmo por lhes haver sido subtraída a essência pelos defuntos. No regresso dos mortos aos túmulos importa ainda salientar o papel de grupos de mascarados apelidados de *Toritos, Negritos e Abuelitos* que mediante pantominas humorísticas e espalhafatosas exibidas nas ruas assumem a importante tarefa de afugentar as almas.

Como tal, a Festa dos Mortos mexicano assemelha-se a uma espécie de Carnaval onde se celebra a vida, mediante uma homenagem aos mortos. Estes não voltam para a ceifar nem arrastar os homens para o outro mundo, são apenas convidados que vão reencontrar a família e velhos amigos. Naturalmente, nada existe de trágico ou cruento nestas representações, tão pouco há lugar para advertências moralistas ou imposições de exames de consciência destinados a corrigir condutas pecaminosas acarretadoras do fogo do inferno; próxima dos desenhos satíricos de um jornal irreverente, a crítica é social e política, numa mofaria que não almeja evitar castigos divinos mas tão só troçar dos vícios e das fraquezas humanas.

Tal como Quetzalcóatl vivo enfrentou num jogo de bola Quetzalcóatl morto, vencendo - o²⁶⁶, a morte perde o poder outorgado por outras religiões e já não ameaça ninguém. Mas, mais do que isso, deixa ser o principal inimigo do homem para se tornar um parceiro íntimo nesse ciclo contínuo onde ambos interagem; pois afinal, tal como acreditavam os índios, foi a morte que deu origem à vida. Assim, no encontro do morto com o vivo prometido desde o nascimento é revelado o sentido da existência humana e é atingido o momento de estabilidade, concórdia e paz pelo qual as duas partes anseiam o ano inteiro. Desse modo, a morte humaniza-se e confunde-se com a vida, aparecendo pois montada em bicicletas, tocando instrumentos musicais, bebendo, dançando, dando gargalhadas, enfeitando-se com belas roupas, toureando, desempenhando várias profissões, e até encarnando D. Quixote montado em Rocinante.

²⁶⁶ WESTHEIM, Paul – *La Calavera*. México, Antigua Libreria Robredo, 1953, p. 107.

Pela linguagem plástica moderna e pela novidade do erotismo, às quais ainda acrescenta as influências africanas confrontando fetiches e Caveiras, José de Guimarães demudará tais representações na sua própria Festa dos Mortos. Simultaneamente fiel à tradição e transgressora.

Porque se a morte vem à Terra é para gozar os prazeres da vida, usufruir das delícias e dos gozos que noutros tempos a deleitaram; os esqueletos e as Caveiras podem já não ter olhos para contemplar a realidade, ouvidos para escutar a música, língua e palato para saborear os pratos típicos ou as bebidas alcoólicas, mas, de um modo misterioso que não necessita de explicação neste fantástico mito, gozam na mesma as coisas boas que o mundo oferece e divertem-se como se calhar nunca o haviam feito enquanto vivos. Como tal, pela exaltação do prazer e do hedonismo, aquilo que os mortos fazem é, para além de consolar as suas famílias, celebrar a própria vida transmitindo aos homens a mensagem de a fruir o melhor que puderem enquanto não se transformam eles próprios em esqueletos e Caveiras. Embora o sentido final hedonista não seja propriamente o pretendido pelo filósofo estóico Sêneca, quiçá, pela censura dos prazeres desregrados, até o oposto, o alerta mexicano para aproveitar a vida pode ser comparado com o que aquele afirmou em *Da Brevidade da Vida*: « não é que tenhamos uma vida curta; nós é que a tornamos escassa e não é que ela não nos seja concedida em abundância; nós é que a desperdiçamos»²⁶⁷.

E a mensagem é logo posta em prática, dando lugar o final dos rituais a uma desenfreada festa popular, durante a qual, como já foi dito, se começa por degustar as iguarias ofertadas aos mortos, para depois se sair para a rua, continuando a comer e beber, para participar em bailes, diversões populares e representações de teatro²⁶⁸, como *D. Juan Tenório* e *A Dança de Mouros e Cristãos*. E assim, além do encontro entre os mortos e os vivos, encontram-se ainda nesta festa gente de todas as regiões do México, familiares e amigos que não se viam há muito tempo, locais e estrangeiros, num intensa

²⁶⁷ SÊNECA - *Da Brevidade da Vida*. Carcavelos: Coisas de Ler, 2005, p. 10.

²⁶⁸ As representações teatrais e festivas mais comuns nesta altura são a peça *Don Juan Tenório*- uma versão mexicana da autoria de José Zorrilla y Moral do tema do sedutor D. Juan, na qual este acaba por encontrar o verdadeiro amor com D. Inês- e *A Dança dos Mouros e Cristãos*, inspirada em gestas medievais como a *La Chanson de Roland* e trazida pelos espanhóis, que os índios acabaram associar à sua própria conquista- cf. CARMICHAEL, Elizabeth; SAYER, Chlöe - *The Skeleton at Feast: The Day of The Dead in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2003, pp. 40 e 143.

celebração, sincrética e ecuménica, do acto de viver e da descoberta mútua dos homens. Octávio Paz descreve-a deste modo: «Durante esses dias o silencioso mexicano silva, grita, canta, lança petardos, descarrega a sua pistola no ar. Descarrega a sua alma. [...]». Nessa noite os amigos, que durante meses não pronunciaram mais palavras que as prescritas pela indispensável cortesia, emborracham-se juntos, fazem confidências, choram as mesmas penas, descobrem-se irmãos e às vezes, para se porem à prova, matam-se entre si»²⁶⁹.

²⁶⁹ PAZ, Octávio - *El pelegrino e y sua pátria - Historia y política de México*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1987, p. 37.

2. - AS OBRAS



Série México 1994

Numa das primeiras obras da Fase Mexicana, onde ainda não desaba sobre as figuras o *dripping* de tinta vermelha e negra alusivo ao sangue dos sacrifícios humanos aos deuses e também talvez a uma cinza que evoca os mortos (a cremação era preferida à inumação pelos índios), apenas uns salpicos ténues prenunciadores desse escorrimento aluvial que irá submergir a tela, quase se tornando o protagonista da acção, José de Guimarães experimenta confrontar os grandes membros anatómicos dos períodos anteriores - os quais detêm uma existência própria e podem representar vários órgãos ao mesmo tempo - com a *calavera* mexicana.

Eros e Thanatos, portanto.

Assim, sob um fundo cinzento claro, uma massa símile de um sexo masculino, duas pernas que acolhem um triângulo genital e uma Caveira sorridente contracenam num jogo de vaidade, sedução e poder. Como referido, embora cada um destes elementos possa ser autónomo, nesta composição a presença da Caveira - a figura que justifica a obra - próxima do conjunto das pernas e do sexo feminino impõe-lhes uma subordinação anatómica, tornando-o assim o corpo feminino (ou uma parte dele) de que necessita para se relacionar com o grande membro masculino. Então, as duas pernas voltadas para lados opostos, que poderiam afastar-se deixando o triângulo púbico perdido e vazado de sentido, são forçadas pela Caveira a manter essa tripla estrutura para aquela ganhar o seu corpo. E assim, ainda que não disponha de tronco nem seios e se encaixe sem pescoço ou qualquer outra ligação no vazio da abertura delimitada pelos pés, ela é uma criatura do sexo feminino.

Talvez por isso a Caveira sorria triunfante.

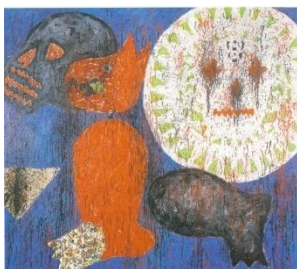
Como tal, os três intervenientes atrás apresentados - que até poderiam ser cinco - passam agora a apenas dois: um feminino e o outro masculino. Mas, se podemos considerar o primeiro, observando os modelos das representações da morte mexicanos,

como uma morta, já o segundo, reduzido a uma genitália antropomorfizada, a qual em anteriores representações se confunde com uma cobra, atravessando por vezes o corpo das figuras para lhes formar os braços, apenas pode ser entendido dentro do universo estético de José de Guimarães. Como mencionado, tratando-se do encontro entre um modelo da iconografia mexicana e as figurações da linguagem estética do artista, estas concedem sensualidade à morte mas acabam por ela subjugadas.

Temos então uma morta (ou morte feminina) meneando as pernas num jogo de sedução no qual dita as regras, que tantaliza um membro masculino excitado mas incapaz de superar a barreira formada pela garula negra, a qual, nessa tarefa de guardiã da castidade da morta, pelas infinitas possibilidades, metamorfoses e mudanças de função que qualquer ser criado por José de Guimarães possuiu, transforma o pé num ser *triforme* que interpela agressivo o supradito órgão.

Um dos primeiros quadros da Fase Mexicana consiste pois numa variação do tema da investida sexual masculina sobre seres femininos - que, como referido, desde 74 constitui um dos principais motivos da obra do artista -, constando agora a novidade no facto de a morte também participar em tais jogos eróticos ou sofrer esse assédio. E, ao contrário de outras *mulheres*, indefesas, assustadas ou submissas, esta morta não está à mercê da lascívia do membro masculino. Porquanto o poder da morte sobre vida, mesmo quando se apossa da sexualidade e é tocada pelo desejo, logo susceptível de vulnerabilidade, permanece na expressão plástica de José de Guimarães - e na observância da tradição mexicana - incólume.

Atormentada, a intumescida criatura masculina, cuja extremidade carmina se abre numa espécie de boca, ao invés de uma investida brutal parece arriscar uma prosódia sedutora, o que apenas redobra o gargalhar triunfal da Caveira, que lhe volta as inexistentes costas. Morta, ela saboreia assim o seu imenso poder, decerto aprendido no tempo em que pertencia ao mundo dos vivos e onde, tal como as demais mulheres, descobrira cedo serem os homens capazes de tudo pelo gozo do sexo, desde a mais mansa fala à menos civilizada das atitudes. Mas do confronto entre o ímpeto masculino e a resistência feminina gera-se uma tensão sexual inconcebível na Festa dos Mortos de Guadalupe Posada.



Série México 1995

Nesta obra de José de Guimarães surgem três figuras nucleares da cosmogonia e das crenças religiosas dos antigos povos mesoamericanos : a Pedra do Sol, o Jaguar e a Caveira. A Pedra do Sol foi interpretada de início como um calendário, mas provavelmente constituía um altar de sacrifícios chamado *Temalacatl*, dividido em quatro círculos representativos das quatro anteriores eras solares concêntricas da imagem de *Tonatiuh* - o quinto deus solar que assume o controlo cósmico depois do quarto ter sido expulso. O Jaguar, principal predador da selva mexicana, venerado pela sua agilidade e força, era considerado pela sua capacidade de se movimentar na noite, logo entre este mundo e o outro, o companheiro e protector dos xamanes, assim como um deus da fertilidade, por penetrar nesse inframundo de onde provinha a água e as plantas; tais atributos levaram os monarcas Mayas a usar as suas peles e a acrescentar a palavra Jaguar ao seu nome; por outro lado, entre os Aztecas a principal força de combate era formada por uma elite denominada guerreiros-jaguars. E a Caveira, como já referido, simboliza essa morte que origina a vida, uma vez saciados os deuses com o sangue e os corações humanos.

José de Guimarães combina pois os símbolos da morte, da vida (a fertilidade) e da divindade que joga com ambas, exigindo a primeira para conceder a segunda.

Sob os auspícios de um grande disco-solar antropomorfizado em *calavera*, um feroz jaguar vermelho e uma tenebrosa Caveira de tons antracite, com olhos, fossa nasal e fieiras de dentes tingidas de sangue, fitam algo para além do cenário do quadro. Este, é inundado por um escorrer de tinta das duas supraditas tonalidades, numa alusão aos sanguinários sacrifícios em honra de Tonatiuh e demais deuses sedentos de vidas humanas. O triângulo apontado ao Jaguar representa o temível punhal de sílex que arrancava corações, sendo assim a ferramenta da morte que proporciona o *dripping* sanguíneo do quadro. Tal como das escadarias dos templos Aztecas para o solo, após uma imolação de cativos, o sangue sacrificial desliza do topo da tela até aos limites inferiores do quadro, atravessando as personagens e rasgando o fundo azul. Porém, a matança ainda não terminou.

Mas, antes de lá chegarmos, importa tentar clarificar a estrutura anatómica das figuras do quadro.

Existindo três personagens na composição, e tomando como certo que tanto a Caveira quanto o disco-solar constituem um ser unitário que dispensa, por excesso deformante, apêndices anatómicos como braços ou pernas, constatamos no entanto que entre as três *cabeças* soltas e as duas pernas desapegadas se estabelece um jogo compositivo de órgãos, o qual, como sucede na maioria das obras de José de Guimarães, oferece ao espectador várias possibilidades de justaposição das partes. Assim, começando por seguir uma lógica assente na concordância cromática, quer a Caveira, quer o Jaguar são dotados de uma só perna, bastando-se a si própria a Pedra do Sol; mas, continuando a deixar isolado este elemento, também as pernas podem pertencer a apenas um dos outros dois personagens, ficando o outro reduzido a uma só cabeça- se nos reportarmos às anteriores figurações de ambos, será a Caveira a prescindir de pernas; e por fim, todos estes elementos iconográficos se poderão congregam numa só figura tricéfala.

Na interpretação que iremos fazer, a Pedra do Sol terá que formar um ente independente dos outros dois, pela necessidade destes dela se separarem - e um deus solar não poderia assumir outra aparência senão a de um ser uno e independente -, sendo quase irrelevante que a Caveira e o Jaguar componham um ou dois seres autónomos. Nessa leitura, o que nos parece importante é associar o Jaguar a um guerreiro, mais do que a um deus da fertilidade, embora, pela interdependência entre a morte e a vida concebida pelas culturas mesoamericanas, tal possibilidade assumam idêntica pertinência.

Exemplificando este raciocínio, nesta composição ressalta o contraste entre a figura do disco-solar, frontal e encarando o espectador, e o conjunto das duas outras figuras, posicionadas de lado e cuja mirada nos ignora; por outro lado, se a imobilidade, o formato e a própria fisionomia quase sorridente do deus solar conferem estabilidade ao quadro, o prenúncio de movimento e a expressão ferina da Caveira e do Jaguar carregam-no de tensão. Como tal, num remate de semelhantes antagonismos, os estados de alma que animam os personagens - a quietude e a agitação -, são opostos, representando a consequência de algo que não nos é dado a ver - a causa. Deste modo, este quadro acaba também por ocultar mais do que aquilo que revela: não vemos o objecto da atenção da dupla Caveira-Jaguar, assim como não vimos a acção que

determina o comportamento destes por oposição à da Pedra do Sol. Contudo, como sabemos tratar esta cena de uma cerimónia de sacrifícios humanos ao deus solar *Tonatiuh*, torna-se claro o vislumbre quer do acontecimento passado, quer da acção futura.

O ritual sangrento começou há algumas horas, centenas de cativos foram já supliciados no alto do templo, por sacerdotes com punhais de sílex, para o seu sangue alimentar o Sol e este, por sua vez, continuar a garantir a vida à humanidade. Por isso, a Pedra do Sol, escorrendo a morte que lhe dá a vida, quase saciada de uma fome proporcional à sua dimensão divina e cósmica, parece sorrir. Porém, *Tonatiuh* ainda não está totalmente satisfeito, exigindo a continuação dos sacrifícios para que o pacto entre os homens e os deuses não se quebre.

E então lança a Caveira e o Jaguar em busca de mais seres humanos, encontrando-se assim a atenção de ambos desviada para fora do quadro e uma das suas pernas prestes a iniciar um arranque. Pois eles acabam de descobrir novas vítimas. Estando agora dentes arreganhados e contraindo os *músculos*, o que decerto se sucederá de seguida será a captura de índios de tribos inimigas, a marcha forçada destes até ao cimo do templo para, finalmente, serem deitados sobre a Pedra do Sol e lhes ser arrancado o coração. E, assim, pago o tributo às divindades, o Sol continuar a brilhar.



Chac Mool 1995

Chac Mool é inspirado numa escultura Maya descoberta no Templo dos Guerreiros da cidade de Chichén Itzá, na península do Yucatan. Existindo outras representações, quer Mayas quer Toltecas, desta figura humana semi-deitada que segura um grande vaso num dos braços, nas diversas interpretações dos arqueólogos simbolizava um mensageiro dos deuses, o próprio deus *Tláloc*, ou apenas um soberano Maya. Seja como for, através deste ser os Mayas e os Toltecas acreditavam poder comunicar com as forças sobrenaturais que regiam os ciclos da natureza. Então, quando procediam aos sacrifícios humanos propiciadores das boas colheitas, depositavam no

vaso de *Chac Mool* os corações arrancados às vítimas - como se o próprio *Tláloc* tivesse vindo à Terra recebê-lo ou tal receptáculo constituísse uma via para os domínios das divindades.

Esta enigmática escultura, hierática e funcional, onde a vida de tantos homens e mulheres encontrou o fim, exerceu grande fascínio entre os artistas, pois antes de José de Guimarães explorar a sua estética e carga tenebrosa, o escultor Henry Moore, inspirado por um exemplar exposto no Louvre, tomou-a como modelo para as suas figuras reclinadas. Não sendo certo que *Chac Mool* traga a chuva e fertilize a natureza, uma vez saciados os deuses, pelo menos inspira os grandes criadores, sem que nenhum coração tenha de ser arrancado.

Se na maioria das obras deste período, a técnica do *dripping* se afigura conforme à subjacente ideia de imolações sanguinolentas, nesta composição o fundo vermelho impõe brutalmente a presença desse sangue sacrificial, servindo a tinta escorrida - negra e vermelha - quer para reforçar a expressividade tétrica da Caveira, da perna colubreante e do órgão que nas anatomias de José de Guimarães corresponde a um braço, quer para não a privar de um estilo pictórico comum às restantes, que lhes confere uma identidade estética e simbólica.

Compondo estas três figuras a unidade *Chac Mool*, elas detêm igualmente uma existência própria, cada qual configurando um interveniente desse culto religioso. Assim, como sucede em todas as obras do período, a Caveira verde com parte da nuca decorada com motivos dos *papéis picados* e cujo contraste com o fundo vermelho poderá imbuir a cena - como sucedia em composições da Fase Africana - de uma alusão a Portugal, personifica a morte vivificadora e a vida perdida das vítimas imoladas aos deuses; o membro equivalente a um braço alude aos próprios sacrificados, sendo por isso vermelho, da cor do fundo sangrento; e por fim, a perna serpenteante que, como afirma José Luís Porfírio, concentra a dispersão somática para reunir em si órgãos como seios e nádegas dando assim origem a um grande membro complexo, pleno de conotação sexual, é a própria escultura reclinada de *Chac Mool*.

Deste modo o quadro apresenta, simultaneamente, a estrutura física do cerimonial Maya - a perna -, a crença religiosa que lhe dá origem - o tributo de sangue aos deuses figurado pela Caveira verde - e os mártires fornecedores desse alimento divino - o braço

vermelho. Presente o espaço e o objecto do ritual, a concomitante fé e as respectivas vítimas, só lá não estão os outros intervenientes do culto, aqueles que o justificam e exercem a prática - os sacerdotes-carrascos. Pois a cerimónia já terminou - assim o prova a quantidade de sangue derramado - e eles já se retiraram, convictos de uma vez mais assegurarem a continuidade da ordem cósmica, a consequente fertilidade da natureza e, fim último desta prática, a sobrevivência do seu povo e a conservação do próprio estatuto hierárquico.



Amantes 1995

O tema dos amantes já havia sido abordado anteriormente por José de Guimarães, como por exemplo na escultura de papel *Lovers* de 1984. Na Fase Mexicana, pela continuada conjugação da morte com o desejo sexual, como se o regresso do outro mundo a este exacerbasse a libido dos mortos ou apenas de um ritual de regeneração da vida, remanescente dos cultos índios se tratasse, são criadas 5 obras com este título. O encontro entre os dois sexos e as decorrentes tramas, ardis e afectações desenvolvidos por ambos, que a partir do fim da guerra colonial José de Guimarães transforma num dos principais motivos dos seus trabalhos, encontra na Festa dos Mortos mexicana terreno fértil para novas experiências.

A presença da morte nos campos de batalha que entenebreceu as obras produzidas como denúncia do conflito angolano foi definitivamente afastada das telas; a morte que agora descobrimos possui um outro sentido, oposto por festivo. Desse modo, é-lhe estranha a tragédia da guerra colonial, não podendo assim existir qualquer diálogo entre as obras da morte africana e as da morte mexicana - exceptuando a possibilidade da máscara angolana se metamorfosear em Caveira - , mesmo quando são representados os sacrifícios humanos aos deuses. Estes sacrifícios remontam a um passado de mais de cinco séculos e simbolizam a cultura do original povo mexicano. Estavam portanto imbuídos de um significado metafísico que nunca existiu na guerra colonial, no qual se sustentavam as civilizações que os praticavam. José de Guimarães já não pretende pois

denunciar ou julgar os costumes desses povos, antes recordar a História do México e miscigená-la com a sua linguagem, num novo passo em direcção ao ecumenismo cultural.

Assim, sem esquecer a excepção das representações cruentas de Chac Mool - e mesmo estas por vezes tocadas de sensualidade -, a afinidade existente é pois com o erotismo e a alegria de viver que os trabalhos seguintes ao vinte e cinco de Abril irão celebrar. Como se fosse um longo percurso, palmilhado sucessivamente por um cortejo heterodoxo de amantes fogosos onde sobressaíram, entre outros, Hélène Fourment e Rubens, cada um destes pares aumentando-o, recolhendo o testemunho do anterior e preparando a entrada em cena do seguinte, distinto mas prosseguindo na mesma direcção.

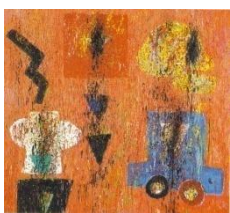
Então, chegou agora a vez das Caveiras amantes.

Nesta obra encontramos duas figuras de grande dimensão que ocupam quase todo o espaço da tela, colorida de um tom azulado onde refulge um *dripping* amarelo, negro e vermelho. A Caveira da direita, pelo simulacro de uma cabeleira loira, será feminina, cabendo à da esquerda o papel masculino. Aquela, composta numa técnica mista com colagem de azulejos, é maior do que esta, possuindo ainda uma definição facial mais apurada, da qual sobressaem um olho e uma fieira de dentes que a animam de uma alegria feroz, contrastante com a amorfia do seu amante.

Mas não será tal semblante inexpressivo nem tão pouco o frio fundo azul que irão arrefecer a volúpia dos *Amantes*. Lado a lado, as duas Caveiras entregam-se a ademanos de língua num prelúdio de descoberta do parceiro e afirmação de talentos próprios. Um jogo exploratório cumulado de tensão cujos iniciais tacteamentos hesitantes denunciam o conflito entre o desejo e a reserva. Trata-se de um primeiro passo, ditado por uma prudência instintiva que a excitação não conseguiu afastar, comum a todos os seres que se envolvem em paradas de acasalamento e que os personagens de José de Guimarães mimetizam, oscilando entre a sedução e a agressividade.

Porém, ao contrário dos animais e de outras figuras trazidas à tela pelo artista, como os mencionados *Lovers*, a estes *Amantes*, por se constituírem seres circunscritos a um órgão, faltos dos restantes membros que enformam um corpo e lhe animam a vontade, está impossibilitado o passo seguinte, ditando a sua natureza que tais manobras de

descoberta erótica, longe de abrir outras portas à intimidade, se encerrem em si mesmas. O aludido par de *Lovers*, mesmo no descontrolo das partes anatómicas, cada uma por si, engalfinha-se num acto sexual; ao duo das Caveiras *Amantes* resta-lhe apenas entrelaçar as línguas - uma verde e a outra vermelha - e unir as bocas. Mas, quiçá essa limitação, converta o seu jogo lascivo numa prática complexa e intensamente sentida, a como só aqueles que já foram vivos se entregam.



Brinquedos de Caveiras 1995

Nos Altares de Mortos mexicanos, obedecendo ao princípio de receber o melhor possível os finados pelo oferecimento de tudo aquilo que eles apreciavam enquanto estiveram vivos, desde a comida aos objectos pessoais, quando o homenageado é uma criança, sendo por isso criado um *Altar de Angelito*, além de todas as oferendas de comida e os respectivos recipientes serem de tamanho infantil, são ainda colocados à disposição do defunto os seus anteriores brinquedos e outros novos com os quais se poderá divertir.

Todavia, estes *Brinquedos de Caveiras* não são destinados a alguém que faleceu na infância, antes objectos lúdicos de adolescentes prestes à passagem para a idade adulta. Na tela carmim que suaviza o *dripping* encarnado mas realça os filamentos de tinta verde, o conjunto de brinquedos com que a Caveira amarela se recreia afigura-se desconforme aos joguetes conhecidos porque a única coisa que se assemelha a tal é um carrinho azul, sendo o resto dos objectos talhes geométricos. Por isso não satisfazem as brincadeiras infantis mas sim as fantasias dos adolescentes, pois os elementos que aqui se encontram são formas estilizadas do sexo feminino e masculino. Deste modo, o próprio carro de duas rodas - cujo modelo será repetido na decoração da estação de metropolitano de Carnide, assim como na estação de Chabacano na cidade do México - afinal transporta, conjuntamente, o sexo masculino e feminino, servindo-lhe as rodas para modelar o primeiro e a janela triangular para expressar o segundo.

Esta singular figura retoma as anteriores experiências de antropomorfizações de carros, fundindo a carne e o metal para nascerem máquinas com lábios e seios - como *Língua de Mulher com Carro* -, dando lugar os automóveis humanizados a figurações de ambos os sexos, os quais se combinam num único *ser*. Porém, não se trata de uma criatura hermafrodita, mas sim de algo que representa a harmonia entre o masculino e o feminino, conferindo a esse equilíbrio a espontaneidade infantil e o dinamismo que o próprio automóvel transmite. Talvez por isso seja o brinquedo mais próximo da Caveira - o seu predilecto -, quase lhe conferindo uma estrutura corporal ou a transportando no seu tejadilho, e assim se fundindo ambos numa união perfeita da morte e da vida.

Nesta brincadeira sexual, a Caveira dispõe de outras peças para jogar, como cinco idênticos triângulos púbicos (o superior, dentro de um rectângulo vermelho, coberto pelo *dripping* negro) e um torso com seios laterais encimado por uma figuração fálica ziguezagueante. Todavia, a disposição horizontal destes brinquedos carnavais forma conjuntos e divide a composição numa espécie de tríptico, arquitectado, da direita para a esquerda, pelo supradito duo carro-Caveira, situando-se ao centro o rectângulo vermelho e os dois triângulos negros inferiores, e no outro extremo o grupo dominado pelo torso com seios. Dessa forma, pela ocupação de um território próprio que o fundo homogéneo do quadro apenas dissimula, camuflando a barreira invisível que ninguém ultrapassa, é assim enfatizada a relação íntima da Caveira com o carro.

E se o conjunto do lado esquerdo parece igualmente oferecer imaginativas possibilidades lúdicas, ou até sexuais, todavia, tal como uma criança que descobriu um brinquedo especial, propiciador de um gozo secreto, a Caveira recreia-se unicamente com o carro azul esquecida dos restantes, decerto por já os ter experimentado a todos e, destarte, embalada na excitante e iniciática viagem que o brinquedo lhe proporciona, ela rumo à descoberta da plena sexualidade.



Sem Título 1995-96

Se nas representações de Guadalupe Posada a morte regressa à vida liberta dos atributos carnavais e das pilosidades que anteriormente a revestiam e davam forma ao seu corpo de ser vivente, nada mais apresentando do que uma despida estrutura de ossos, mesmo quando os cobre com as indumentárias de um toureiro, de um músico popular, de um padre, ou se engalana com as vestes de cerimónia de uma noiva ou da dos pais desta no seu casamento, nesta sua figuração por José de Guimarães, para além das grossas pernas comuns a quase todos os seres por si criados, a morte é provida de sexo, de seios, de lábios sensuais e de uma farta cabeleira que, parecendo em contínuo crescimento, arrasta pelo chão.

Pintalgada de salpicos de tinta negra, a sua estrutura anatómica recorda, pelo alçar dos seios à altura do pescoço, as referidas pernas, a posição lateral e o próprio olhar, a da escultura em papel *Mulher com Serpente* de 1998, diferindo desta por não possuir nem tronco nem braços. Por isso, o corpo compacto da mulher esculpida dá lugar a esta instável anatomia de morta-viva pintada, onde a solidez dos membros inferiores, reforçada pelo revestimento de pedaços de azulejo na perna direita, logo se dissipa no vazio onde flutuam os órgãos da sua feminilidade. A farta cabeleira desempenha então o papel conferir a unicidade possível a este corpo, ligando a cabeça às pernas e assim funcionando como sucedâneo das costas.

A morta que regressou ao mundo dos vivos, provida dos mencionados dotes femininos, foi decerto uma esbelta mulher, muito preocupada com a aparência física, cultora de uma imagem de sedução que não dispensava requintados arranjos estéticos e, provavelmente, conquanto não as envergue, as melhores roupas e adereços de joalharia. Como tal, neste retorno a um mundo onde se habituara a olhares cobiçosos, galanteios, amabilidades, convites e paixões fulminantes, ela preparou-se devidamente, certa da intocabilidade dos seus encantos na passagem de viva a morta, ciosa do seu eterno charme; quiçá agora, no convívio com os santos e a trindade divina, e liberta do fenecer da carne, até se sinta mais bela.

Tomando como referência o romance de Juan Rulfo *Pedro Páramo* - uma das fontes onde José de Guimarães se inspirou - esta morta-viva cabeluda, de boca carnuda, seios e sexo flutuante está pois mais próxima da jovem Susana San Juan - «Foi a última vez que vi. Passaste roçando com o teu corpo os ramos do paraíso e levaste com o teu sopro as últimas folhas»²⁷⁰ - do que de da velha Eduviges Dyada, habitantes da aldeia das almas penadas de Comala, na qual as fronteiras entre a vida e a morte se esbateram, não sabendo alguns dos personagens a que mundo pertencem.

Tal como nas *obras de guerra* da Fase Africana a descodificação dos símbolos iconográficos - como a máscara com a língua de fora ou as cruzes das vítimas do conflito - era inequívoca, também nesta composição os símbolos adjacentes à morta como o coração e cruz, remetem-nos, claramente, para a cultura e História do México, estando ainda interligados.

Assim, se o coração recobra do passado os sacrifícios humanos dos Aztecas a *Tonatiuh* para que este órgão e o sangue da vítima alimentassem o Sol, a cruz representa a chegada dos espanhóis e o início da colonização, impondo um domínio militar, político e religioso que determina a derrota e o fim do império Azteca. Como tal, não se trata apenas do sangue dos cativos imolados nesse rito; também o dos próprios carrascos, mesclado, escorre pela tela, desfazendo o coração e deixando a marca viscosa na cruz. Pois são agora os homens que a empunham quem inicia uma nova mortandade, ultrapassando a anterior numa ordem de grandeza como jamais havia acontecido no passado mexicano, desta vez cabendo o papel de vítima ao povo que acreditou controlar a ordem cósmica através da morte ritual, deitados numa outra Pedra do Sol que foi a escravatura, as novas doenças e os autos-de-fé.

Mas, por outro lado, ambos os referidos símbolos podem ter uma outra interpretação, mais próxima do presente e da vida da morta: talvez o coração derretido seja afinal um coração destroçado - o seu - e a cruz a nada mais aluda que à sua morte. Então, ela poderá ter morrido devido a motivos passionais: quiçá tenha posto termo à vida enlouquecida por um desgosto ou então sido assassinada num *crime de honra* por amante traído, sendo assim uma *matada*. Por isso, neste regresso ao anterior mundo, os

²⁷⁰ RULFO, Juan - *Pedro Páramo*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2007, p. 111.

símbolos da sua vida passada acompanham-na, pois de acordo com as antigas crenças índias é a forma como se morre que dita o destino do defunto, tal uma maldição que ele tenta agora exorcizar. Com um cabelo que não cessa de crescer, qual santa miraculosa, envolta numa velatura de salpicos negros que parecem brotar de si como sobejo de uma anterior carne, ela veio para um ajuste de contas, vagueando em busca de quem, pelo amor ou pelo ferro, lhe destroçou o coração.



Série México 1995-96

Nesta obra, tal como na série *Papeles Picados*, José de Guimarães recorre à técnica de pintar sobre papel colado na tela e prescinde dos efeitos de tinta escorrida utilizados nos trabalhos anteriores. Essa ausência de *dripping*, passando dos anteriores trabalhos para este, produz no campo visual um efeito semelhante a um súbito levantar de nevoeiro numa paisagem que se contemplava; as formas adquirem nitidez e definição volumétrica, as cores resplandecem e autonomizam-se. Depois da chuva cromática que aproximou algumas obras da abstracção, como que escondendo os personagens para se lhes sobrepor no protagonismo da acção, a tela (ou o papel) volta a apresentar-se limpa de corrimento de tinta, fixando um fundo cinzento onde as figuras expandem as suas anatomias desarticuladas.

Com efeito, o expurgo do *dripping* parece também desanuviar o espaço, volvendo-o de cerrado a livre, convidando assim as duas criaturas a soltar desabridas os seus membros, os quais se propagam em todas as direcções preenchendo o quadro. Nesse sentido, o conjunto de braços, pernas, órgãos genitais e crânios desenha dois eixos diagonais cujo ponto de intercessão reside na seta verde, que corresponde à genitália masculina. Semelhante desagregação e independência anatómica, demanda a atenção do espectador para tentar reconstituir a anatomia centrífuga das figuras; porém, o que afinal se descobre, tanto podem ser dois personagens quanto um único ser bicéfalo. Se apenas existem duas pernas e dois braços - o da esquerda, a negro, mais parece uma perna, que

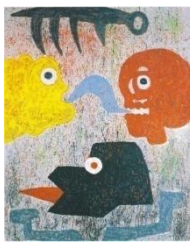
assim seriam três -, todavia deparamo-nos, além dos dois crânios unidos por uma língua comum em arco abatido vermelho - inspirada nos já mencionados punhais de sílex Aztecas -, com uma seta e um triângulo estilizando os sexos masculino e feminino.

Afinal, faltam ou sobram membros?

Centrando-nos no braço negro símile de uma perna, este curvilíneo órgão basta para dotar de sensualidade a Caveira azul que, pelo simulacro de cabeleira, se afirma feminina; ou seja, ela como que dispensa as demais partes do corpo - até o próprio triângulo púbico - para confirmar o seu sexo. Mas já o mesmo não se pode dizer relativamente ao seu parceiro, pois nenhum dos seus órgãos, nem mesmo a seta verde, isolado, o conseguiria erigir num verosímil ser masculino. Acabam pois deste modo - como que confirmando uma regra da obra de José de Guimarães - os encantos do corpo da mulher a sobrepor-se aos atributos físicos varonis. Contudo, como a seta fálica ao irromper em direcção à Caveira azul apenas encontra o vazio, pois o sexo desta, num desgarrado libertino, foge para a zona correspondente ao corpo da Caveira negra, é de novo baralhada a anatomia destes dois seres.

No enlace amoroso das Caveiras os corpos fundem-se a tal ponto que já não são discerníveis.

Então, imitando assim a pose teatral das esculturas de papel o *Devorador de Fogo* ou o *Domador de automóveis*, nessa comunhão física eles assemelham-se a um artista circense abrindo afectuosamente os braços e entregando o peito (que na realidade não possuem) à audiência a troco de palmas. Também a morte, nos seus jogos eróticos, se compraz na exibição e no alarde, tornando o encontro das Caveiras num espectáculo que oferece ao espectador. Afinal, o regresso dos mortos a este mundo explica-se pela necessidade daqueles de voltarem a estar com os seus entes queridos, recebendo as oferendas predilectas e, por vezes, a ajuda para encontrar o caminho de volta ao inframundo; é pois para os vivos que os dois mortos, de novo humanizados pelo prazer e pela vaidade, agora se exibem.



Série México 1996

Com esta composição José de Guimarães coloca três Caveiras distintas na tela, pelo acrescento de uma nova criatura da morte à recorrente interação entre o par de amantes. Se nas obras até então analisadas, exceptuando a *Série México* de 95 onde três figuras disputavam o protagonismo - sendo apenas uma um crânio -, a Caveira deambulava solitária, aparecia acompanhada de um ente semelhante ou de um membro anatómico, agora a acção reparte-se por três figuras-todas corporizando a morte. Sendo mais comum nas obras do artista a existência de um par do que de um trio - que seria um elemento perturbador da ligação que se cria entre um personagem masculino e outro feminino, como a figura negra referenciada na primeira obra que abordamos, *Série México*, 1994 -, neste trabalho ele enfatiza, pelo triplicar das Caveiras, a importância da morte e o esbatimento de uma fronteira com a vida na cultura mexicana.

Tal advento de uma terceira Caveira, retira à relação erotizante entre o par de amantes o papel nuclear da narrativa pictórica, mesmo quando outros elementos existiam na tela pois de um gravitar em seu torno se tratava, uma vez que a nova Caveira, pela similar importância simbólica, afirma uma posição no espaço e impõe uma leitura da obra que lhe releve a presença. A entrega dos amantes aos jogos de sedução macabra continua a determinar, como se de um refrão se tratasse, a linguagem das obras desta Fase Mexicana, contudo, a intrusão deste novo elemento iconográfico vai obrigar o espectador a descobrir um nexo convergente das três Caveiras.

Deste modo, a narrativa da composição é organizada mediante um grupo de três personagens, sendo que dois deles estabelecem uma ligação umbilical que transforma o enlace dos amantes em algo tão forte quanto a união entre a mãe e o filho, formando assim quase uma entidade indivisa, a qual compartilha o espaço com a terceira Caveira. Quanto às restantes duas formas existentes no quadro - uma espécie de gadanha com quatro lâminas e uma estilização da estátua reclinada de *Chac Moo I*-, a sua presença serve de acessório ou reforça o simbolismo dos personagens, mas, pela colocação nas extremidades superior e inferior, compartilhando assim a função simbólica com a funcional, reforça ainda o papel das Caveiras por lhes delimitarem o espaço, colocando-

as numa espécie de palco ou arena. Talvez o campo do jogo da bola Maya, onde existia o *tzompantli* - o muro coberto de crânios esculpidos e de jogadores vencidos decapitados.

A composição *Série México*, fazendo jus ao título, é pois uma síntese da presença da morte na História neste país confrontando duas concepções distintas: a morte devastando a humanidade como castigo divino - reduzindo o homem a um ser passivo que nada pode fazer para a impedir - e a morte oferecida aos deuses para a manutenção dos ciclos cósmicos e regeneração da natureza - elevando o homem a um interveniente que a manipula de acordo com os seus interesses -; a primeira representada pela gadanha da morte europeia e a segunda através do culto sanguinário a Chac Mool. Dessa forma, pelo confronto dessas duas formas de entender a morte, o quadro alude à miscigenação da religião dos povos colonizados com a dos povos colonizadores.

Na Europa, a quando das grandes mortandades que originaram representações como *A Dança Macabra* e *O Triunfo da Morte*, os sobreviventes das catástrofes entregavam-se a dois tipos de comportamentos extremos: uns, querendo agradecer a sobrevivência e preparando a passagem para o outro mundo, soçobravam ao fanatismo religioso dedicando-se à oração e à penitência; outros, tomando consciência da brevidade da existência e não totalmente convencidos de que no paraíso celestial usufruíssem de deleites superiores às alegrias terrenas, lançavam-se numa busca desenfreada de todo o tipo de prazeres.

O enlace das línguas das Caveiras, gerador de uma expressão prazenteira que lhes dilata os olhos, representa este segundo tipo de atitude para com o fim da vida; tendo sobre as suas cabeças a temível gadanha, os dois amantes desfrutam das delícias do amor, aproveitando extáticos o tempo que lhes resta. Por outro lado, a outra Caveira, ao simbolizar os sacrifícios humanos à Chac Mool, confunde-se com essa cerimónia sangrenta, apresentando por isso uma aparência lúgubre e hostil, bem distinta da fâcias risonha dos amantes, onde a língua se assemelha ao punhal utilizado para arrancar os corações. Deste modo, pela combinação da atitude de festejo intenso da vida como esconjuro da morte e da associação da morte à regeneração da vida, esta obra como que explica a razão ontológica da Festa dos Mortos mexicana.



Amantes 1996

Nesta abordagem às relações amorosas entre os mortos, os amantes adquirem o corpo indispensável à consecução dos seus desejos *carnais*, não estando apenas limitados ao estranho ósculo das anteriores figuras. As suas anatomias reforçam a atracção sexual e permitem-lhes envolver-se nos respectivos jogos de sedução.

Se Guadalupe Posada²⁷¹ centrou os seus esqueletos e Caveiras em temas como *Episódios Nacionais*, *As Misérias*, *Fenómenos*, *As Calamidades*, *A Religião*, relegando para plano secundário a temática do amor, romântico mas vazio de sensualidade, à qual chamou *Viagem Através do Coração*, José de Guimarães pelo contrário, mesmo quando representa os sacrifícios sanguinários na série Chac Mool, rejeita a violência e o sadismo do artista mexicano, dando-lhe primazia e cumulando-o de sexualidade. Uma sexualidade feroz e sangrenta, mas que, mesmo assim, celebra o prazer carnal.

Como referido na introdução, a temática da sensualidade feminina, da sedução e do desejo sexual iniciada após o 25 de Abril de 1974 é prosseguida nestas obras, não a esfriando sequer a irrupção dos personagens da morte e do banho de sangue vindo do passado Azteca e Maya, antes pelo contrário demonstrando o nexó entre o princípio e o fim da vida. Pois para José de Guimarães os prazeres da vida são também um modo - talvez o principal - de celebrar o encontro de culturas.

Nesta composição de *Amantes*, sob um fundo cinzento que se apresenta exíguo para o tamanho deles, deparamo-nos com dois personagens salpicados pelas já conhecidas escorrências negras e vermelhas, as quais praticamente submergem a criatura da direita. Esta, encarnando a figura feminina, transforma-se assim num ser evanescente que aparenta estar num processo de dissolução da sua matéria corporal, numa metamorfose cáustica onde se esvai em sangue. Como tal, ela parece ser a principal fonte de onde brota este líquido, aspergindo-o sobre o parceiro. Ainda assim, mesmo que a face se haja volvido informe, até para uma Caveira, conserva ainda uma anatomia humana da

²⁷¹ AA/VV - José Guadalupe Posada – *ilustrador da vida mexicana*. Lisboa: Bedeteca de Lisboa, 2004.

qual irrompem, um para cada lado, mimetizando a abertura dos braços e assim acentuando essa aparência de criatura aberrante, dois seios pujantes de uma sensualidade sinistra, para a qual também concorre a mancha escura da zona genital.

Parecendo estar a sofrer uma espécie de segunda morte, onde a decomposição precede o efectivo final da vida, esta personagem mantém os atributos da sua feminilidade parecendo convidar o parceiro ao acto sexual. Todavia, este volta-lhe as costas.

Figurado a negro, com a aparência de um homúnculo provido de uma Caveira como cabeça, esta criatura expande-se num amplexo vazio e solta provocadora e trocista a língua bífida, imitando assim algumas figuras da Fase Africana, como se zombasse, não do Estado Novo mas da sua infeliz amante. Mesmo dotado de um sexo erecto de tamanho desproporcionado - como alguns Fetiches apresentam -, próprio de um amante bestial e insaciável, ele ignora a parceira, voltando-lhe as costas (e o próprio órgão copulador). Será então o ultraje da rejeição, plasmando raiva no seu rosto deformado, que desencadeia esse esvaecimento da *carne* frustrada da amante? Ela regressa à condição de espírito por, no regresso ao mundo dos vivos, ter sido enjeitada pelo seu amado?

Esta obra é pois original e atípica, na medida em que pela primeira vez num encontro entre um ser masculino e outro feminino, aquele, ao invés de seduzir ou possuir esta - mesmo que por vezes necessite persegui-la e tal posse seja violenta - recusa a comunhão dos corpos e o prazer carnal em favor de um gozo de brincadeira infantil, assente numa partida onde o sexo é apenas o engodo para ludibriar outrem e assim proporcionar um instante de reinata e folgado.



Papeles Picados – Série México 1996

Com esta obra iniciamos a análise de um conjunto de pinturas da Fase Mexicana inspiradas nos *Papéis Picados*. Estes trabalhos do artesanato tradicional do México são obtidos pelo recorte de papéis coloridos com tesouras ou usando um martelo e um cinzel para produzir em série; o resultado é um rectângulo decorado com

motivos geométricos, vegetalistas, zoomórficos, Caveiras e esqueletos que é transformado numa espécie de bandeira destinada a enfeitar acontecimentos festivos, como os Altares de Mortos. Tendo o processo de fabrico desta arte efémera e frágil sido conservado, pois a sua fabricação exige uma longa aprendizagem que só a alguns lhes permite serem reconhecidos como mestres, os motivos escolhidos para decoração evoluíram acompanhando as mudanças da sociedade e dos costumes. Assim, um escândalo político ou a vinda de turistas ingénuos e arrogantes ao México, desconhecadores das tradições locais e dos perigos da natureza, logo serviu de motivo de sátira incorporado nestas obras.

José de Guimarães procede de igual modo, procurando por um lado respeitar a tradição artesanal e homenagear figuras míticas da arte popular como Guadalupe Posada, recuperando a figura da morte vaidosa *Catrina*, mas por outro servir-se desta expressão plástica para enriquecer a sua linguagem estética e o percurso de cruzamento de culturas e afirmação da mestiçagem que tem vindo a desenvolver. Como diferença em relação às demais obras da Fase Mexicana, no conjunto de *Papeis Picados*, onde o papel pode ser directamente pintado ou recortado e colado na tela, a violência sanguinária produzida pelos sacrifícios a Chac Mool desaparece - e com ela o *dripping* -, substituída agora por cenas evocativas dos prazeres da vida, como os deleites carnais (mesmo tratando-se de seres sem carne), da comida, da bebida, da música e da dança. A História pré-colombiana deixa pois de ser evocada, dando lugar a episódios do quotidiano, protagonizados pelas múltiplas formas e aparições da morte.

Este *Papeles Picados - Série México* serve-se dos elementos geométricos decorativos desta arte para formar uma espécie de moldura - um quadro dentro do quadro - com a qual delimita e faz realçar a cena escolhida por José de Guimarães. Nesse interior as figuras ocupam uniformemente o espaço - formando até um tríptico -, o qual lhes impõe uma clausura que obriga o esqueleto - conquanto este, pela continuidade cromática, parece brotar da supradita moldura - e a cobra a dobrarem-se para não ultrapassarem os limites da superfície pictórica. Sendo a tonalidade predominante o cinzento, o qual circunscreve a acção e colore a figura principal, e servindo o negro para carregar ainda mais a presença fria da morte, a contrastante e sanguínea cobra vermelha injecta vida e calor na obra.

No centro do quadro a morte, figurada pelo referido esqueleto, assume o papel de um músico que toca uma corneta e percute um bombo, tendo talvez em vida sido essa a sua profissão ou pelo menos dominado tais instrumentos. Como já dito, o corpo (os ossos) do personagem está geminado com a moldura que envolve o espaço da acção, tocando o crânio no topo e estando os pés como que soterrados num solo cinzento. Esses limites espaciais obrigam então o esqueleto a flectir os joelhos e a dobrar as costas para caber dentro do espaço que lhe foi destinado; porém, semelhante postura, ao invés de representar num contorcionismo forçado e sofrido, coaduna-se naturalmente com os meneios do corpo executados por um músico ao acompanhar o ritmo da sua melodia. Segurando na corneta com a mão esquerda e batendo no bombo com a direita, igual a um *homem dos sete instrumentos*, versátil *mariachi* ou *jarocho*, o esqueleto produz certamente ritmos intensos e convidativos da dança, aos quais abandona o corpo procurando com eles se harmonizar.

Mas a sua música, qual melopeia enfeitiçadora de flautista de Hamelín, tem um determinado objectivo, que não conduzir ratos ou crianças para dentro de rios ou grutas. Uma grande perna com nádegas, cabeça e calçada com um sapato de tacão alto, ao lado da qual gravitam dois seios irrequietos - ou seja, uma mulher -, e uma cobra vermelha que também parece provir do solo cinzento e que trepa pela parede em direcção ao topo do *Papel Picado* entregam-se, como que encantados, aos sons misteriosos da morte. O deleite da mulher face à melodia é tal que acaba a flutuar de cabeça para baixo soltando os seios no espaço - uma alusão ao acto de despir as roupas durante uma dança -; e é a estes seios enfeitiçados que o músico esqueleto aponta certo a corneta como se através dela os pudesse sugar. Porém, sem que o seu autor se dê conta, os sons encantatórios da morte também excitam a vermelha serpente fálica que, nas costas do menestrel, e ondulando o corpo para com ele não chocar, se expande plena de lubricidade.

Então, tal como a figura estável do coração no confronto com partes anatómicas soltas, o bombo assente no tripé forma um contraponto de equilíbrio à movimentação oscilante dos três dançarinos. Por sua vez, a pequena Caveira, aparentemente perdida entre o instrumento e as pernas do músico, também concorre para harmonizar a composição pelo contrapeso espacial que estabelece face os seios.

Como noutras obras, e como sempre sucede na Festa dos Mortos mexicana, a morte regressa à vida determinada a usufruir de novo dos seus antigos aprazimentos, desta feita tocando instrumentos musicais, dos quais se serve para seduzir mulheres. Todavia, a sua melodia sedutora acaba por despertar a lascívia de uma cobra vermelha, a qual, sorrateiramente, ignorada pelo concentrado mas incauto músico, se prepara para lhe disputar a mulher flutuante de seios perdidos.



Papeles Picados – Série México 1996

Significando na cultura popular mexicana *La Catrina* uma das designações atribuídas à morte, criada em finais do século XIX a partir da palavra *catrín* - sinónimo de elegância, bom gosto e elevado estatuto social -, Guadalupe Posada utilizou-a para representar os mortos que regressam à vida, figurando-a como um esqueleto com um exótico chapéu emplumado de senhora da alta sociedade. Distinguindo-se dos restantes esqueletos pelo referido ornato, o qual lhe impunha uma inequívoca condição feminina, garbosa e distinta de outras mortas trajadas com as vestes do povo, *La Catrina*, ou *a morte vaidosa*, depressa ganhou popularidade começando a ser reproduzida nos *Papéis Picados*, assim como noutros trabalhos de artesanato e brinquedos.

José de Guimarães não só a vai recuperar como ainda a dota de um corpo que ela não possuía (Guadalupe Posada figura-a tal como um busto, dando ênfase ao seu grande chapéu), ou melhor, de um vestido adequado à sua condição de dama de há dois séculos. Nasce assim um *Catrina* contemporânea, fiel ao modelo original e à sociedade que a inspirou mas que todavia vai ter de se haver com os seres desconhecidos e enfrentar situações pelas quais a primeva nunca passou. Depois de ressuscitar pintores flamengos e espanhóis, José de Guimarães vai agora dar vida a uma criação de um gravador mexicano.

Nesta composição vertical de figuras pintadas e coladas na tela, a personagem da *Catrina* - cujo adicionar de purpurina à tinta dota de um brilho fantasmático - ocupa

mais de metade do espaço, encarregando-se o volumoso *sombrero* e a saia trapezoidal de expandir a figura na horizontal assim dotá-la de uma estrutura harmoniosa e equilibrada. Além desta estrutura rectangular definida pela *Catrina*, a composição caracteriza-se ainda pelos círculos e elipses desenhados, respectivamente, pelo *sombrero* da dama da morte, pelo halo negro da Caveira branca e pela ligação estabelecida entre os três personagens.

Estes, constam de uma figura verde longilínea com uma cabeça de seta segurando a dita Caveira - que José de Guimarães já havia representado no quadro *Dança de Muxiques* - e de um ser vermelho com uma protuberância nas costas que nos remete para os pregos cravados nos fetiches africanos e munido de um grosso órgão genital, além de um braço, uma perna e um coração suspensos sobre os intervenientes da cena. Deste modo, um ícone da cultura mexicana encontra dois entes da cultura africana, pairando ainda a presença portuguesa na obra pela repetição do verde e do vermelho.

Defronte para a *Catrina*, de pernas abertas, pisando-lhe a saia e apontando-lhe a cabeça seta, o *muxique* verde toma-lhe o braço, ao mesmo tempo que pega, ou afasta (?), a Caveira branca com halo negro; por sua vez, o fetiche vermelho, numa proeza de levitação só ao alcance dos que albergam espíritos, ergue-se acima do tronco da *Catrina*, à altura do rosto, para lhe exhibir a sua masculinidade rude e tosca; o que leva a surpreendida dama a levantar uma mão para repelir, ou afagar (?), o autor desse assédio aéreo.

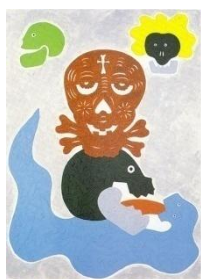
Mas, afinal, o que realmente está acontecer?

Esta bizarra cena manifesta uma ambiguidade que se pode traduzir da seguinte maneira: está a *Catrina* envolvida numa dança de sedução com as criaturas africanas, num ritual prenunciador de enleio sexual, como sucede a outras personagens de José de Guimarães? Trata a dama da morte o fetiche e o *muxique* quase como se fossem duas crianças, levando-os pela mão a dar um passeio? Ou, pelo contrário, à semelhança do que acontece a determinadas mulheres *guimarianas*, a ser vítima de uma investida masculina, dupla neste caso? Está assim prestes a sofrer uma agressão sexual, revelando o seu rosto de Caveira a máscara de pânico da vítima?

Ambas as interpretações poderiam ser aceites se nos limitássemos a comparar esta obra com outras anteriores do artista, como por exemplo *A domadora de crocodilos*, onde a

arremetida sexual do animal sobre a mulher é quase explícita, contudo, estando esta composição inserida numa fase do percurso estético e filosófico de José de Guimarães na qual o artista, após afirmar o encontro da cultura europeia com a africana, combina agora aquelas duas com a mexicana, tudo isto no sentido de, como nesta tese temos vindo a repetir, mostrar a possibilidade de conhecer o *outro* e o respectivo enriquecimento mútuo, que resulta dessa fusão das culturas e dos povos, apenas a primeira hipótese, pois a segunda como que negaria a supradita mensagem, se afigura coerente e aceitável.

Talvez o coração postado sobre o *sombrero* da *Catrina* forneça então a pista para a leitura da obra.



Papeles Picados – Série México 1996

Nesta obra José de Guimarães repete o mesmo processo de colagem de papel pintado sobre uma tela cinzenta, a qual faz sobressair as cores primárias de alguns dos personagens mas também cria um ambiente saturnino próprio para a aparição da morte. Os protagonistas das séries de *Papeles Picados* podem esvoaçar alegremente pelo espaço, soltar risadas, ingerir bebidas alcoólicas, tocar instrumentos musicais, dançar, andar de bicicleta, seduzirem-se uns aos outros e partilhar línguas, porém, mesmo nas cenas mais desvairadas ou plenas de erotismo, apesar de já desaparecido o tenebroso Chac Mool, remanesce a morte, à volta da qual circulam e entrechocam as outras figuras. A morte pode se divertir, dar um sentido à vida, mas não deixa de constituir o seu fim.

Aqui ela encarna quatro diferentes Caveiras, todas exibindo o perturbante sorriso dos seres descarnados, que se vão cruzar com uma colubreante serpente azul.

No centro da tela surge frontal uma Caveira castanha inspirada nos recortes de *Papeles Picados* com dois ossos cruzados, tal o símbolo de um antigo navio pirata ou a imagem de advertência de perigo usada nos venenos, que a adição de purpurina à tinta confere uma luminescência que a destaca das outras figuras. Com uma cruz na testa que lhe

aligeira o lastro pagão que lhe deu origem, e se do qual se libertasse totalmente perderia a razão de existir, um coração na cavidade nasal e olhos vazados mas não cegos, ela constitui um núcleo que atrai os restantes personagens, dividindo ainda a composição numa parte superior - onde duas Caveiras menores cumprem a função de preencher os espaços vazios - e noutra inferior - na qual decorre a acção principal.

Parecendo mais provável tratar-se do órgão da serpente enfiado na boca da Caveira, pelo facto de o réptil aparecer sempre a exhibir a sua língua bífida tentando permanentemente todas as criaturas com que se depara, para as convidar a uma transgressão não punida com a expulsão de jardins do paraíso mas antes recompensada pela simples consciência do gozo da subversão das regras, acresce recordar que no encontro das Caveiras de José de Guimarães também elas se servem das suas línguas nos seus jogos eróticos. Como tal, assistimos à já recorrente cena de geminação de tais órgãos gustativos e falantes, num atavismo biológico presente em muitas espécies do reino animal que o ser humano refinou com notas quentes de luxúria.

Assemelhando-se pela cor azul e pelo molde sinuoso a um frágil carreiro de água que desliza na irregularidade de um solo, coincidindo a cauda com o ponto da nascente de onde brota, o corpo da cobra, sem deixar de consubstanciar a tentação, envolve a parte inferior esquerda da tela e forma uma base onde assentam a Caveira negra e, sobre esta, a mencionada Caveira castanha. Assim, se esta resplandece - a purpurina dota-a de uma luz iridescente - no centro do quadro, determinando o lugar das outras personagens, a cobra de água como que sustenta, oferecendo o corpo flutuante, toda a acção decorrente. E se considerarmos que a água nos pode remeter para origem da vida - Tlaloc, deus da chuva, também pode ser encarado como o criador da vida, enquanto Quetzalcoatl, a serpente emplumada, foi o criador da humanidade - quando o *caldo primitivo* gerou o primeiro ser que se auto-reproduziu, descobrimos então essa matriz da vida unida umbilicalmente ao seu fim, a Caveira.

À semelhança do quadro de Gauguin *De onde vimos? Quem somos? Para onde vamos?*, com a diferença de não ter um título que forneça pistas para a interpretação- é o título da dita obra simbolista e não as suas imagens que convidam o espectador à reflexão -, e composto na expressão primitivista de José de Guimarães, porém servindo-se igualmente de referências de outras culturas - no caso de Gauguin, transpõe a arte

indonésia e a iconografia budista para as representações dos nativos da Polinésia -, podemos pois interpretar esta obra como simbolizando os mistérios do princípio da existência e do seu fim, que tanto se serve dos conhecimentos da ciência actual quanto recorre aos mitos cosmogónicos Aztecas .



Papeles Picados – Série México 1996

Nesta composição de *Papeles Picados* os personagens, ao invés das figuras serenas e quase estáticas da anterior obra, apresentam-se num alvoroço que lhes agita os corpos e os faz ondear pelo espaço, por vezes para lá dos limites deste. Esse dinamismo frenético impulsiona a acção para o topo do quadro, onde uma serpente, uma mulher com a cabeça separada de um corpo reduzido a pernas, seios, nádegas e a outra cabeça e os braços da dama da morte - que a cauda do réptil divide do resto do corpo - se arrostam.

Sobra então um espaço vazio no canto inferior esquerdo, o qual, como por vezes sucede noutras obras quando José de Guimarães procura o equilíbrio e a estabilidade espacial, não é aqui preenchido por pequenas figuras, como Caveiras, membros anatómicos ou corações. Talvez uma cena como esta, que a convulsão das figuras torna algo caótica, prescindia desse princípio de organização do quadro, servindo o espaço aberto como uma zona livre de obstáculos para onde os personagens se poderão continuar a expandir. Pois conquanto agora estão na parte superior, daqui a nada poderão mergulhar na inferior.

Se a anterior cobra era azul e sobre ela assentavam as figuras principais, esta é vermelha, mais esguia, quiçá por parte do seu tronco se achar fora da tela (ou do papel), formando um arco, coleado, para dentro do qual a mulher loira de corpo preto se precipita, hipnotizada por uns olhos que não se podem fechar na ausência de pálpebras e por um língua detectora de feromonas. Mas não é da boca, por diminuta, que a cobra se serve para *capturar* a presa, antes, tal uma jibóia, do seu próprio corpo; todavia, não a

pretende esmagar entre seus poderosos anéis, quebrar-lhe os ossos para a engolir- é outra a intenção do réptil.

Porém, interpondo-se entre ambos, uma cinzenta dama da morte tenta separá-los servindo-se dos braços para travar a cabriola da mulher rumo à cobra. A corrida que executa, o gesto brusco e talvez o sopro de vento de um *Éolo* mexicano que decidiu empurrá-la para a cena, enfunam-lhe as vestes. Muito distinta da mulher loira, vazia de encantos femininos, dissemelhante até da vaidosa e janota *Catrina* pelo balandrau grosseiro que veste, ela é uma megera de pernas finas, invejosa e ciumenta que irrompe desabrida para evitar a comunhão carnal entre os amantes. Se noutras obras a figura da morte é assediada por fetiches, outras serpentes e Caveiras congêneres, parecendo ter regressado à vida com o intuito exclusivo do sexo, aqui, ignorada por um dos mais exímios sedutores desta legião de criaturas lascivas, ela comporta-se como o faria uma mulher comum, possessa de raiva ao descobrir o amado com outra.

Todavia, em vão.

Conquanto ainda consiga tocar uma das pernas da mulher loira num esforço desesperado para a agarrar, é num plano superior, ao qual não consegue aceder, que a parada sexual com a cobra acontece. Munida de longas pernas nas quais os seios e as nádegas acoplados mais parecem um reforço muscular que lhes redobra a potência e a elasticidade, esta por cima daquela salta, escapando-lhe. Por sua vez, a cobra escapa-se-lhe por detrás das suas costas, executando uma finta que a obriga a ultrapassar a fronteira do espaço pictórico, mas que depois a coloca em frente da mulher loira. Se, tanto na História quanto na Literatura, o engenho e a destreza dos amantes acabam sempre por vencer ou iludir os intentos daqueles que os desejam apartar, as famílias ou os rivais, sendo apenas separados pela morte, nesta cena nem a própria morte o consegue fazer.



Papeles Picados – Série México 1996

Pela primeira vez nos *Papeles Picados*, assim como na restante obra da Fase Mexicana, José de Guimarães introduz letras na tela para formar uma frase- *LAMUERTE*. Não se trata de caracteres isolados, sugerindo uma mensagem subversiva que não podia ser escrita, como sucedia na Fase Africana, mas de uma frase concreta que reforça o poder semiótico dos ícones da morte. Mas, por outro lado, também pode ser considerado que são estes a ilustrar a frase conferindo-lhe uma manifestação visual. Independentemente da predominância do texto ou da forma, esta obra possui características que a aproximam do cartaz. Criado para servir as grandes indústrias nascidas da Revolução Industrial, mas logo utilizado para fins políticos, como na Revolução Russa ou na Guerra Civil de Espanha, no México o cartaz, produzido pelos *Rotulistas*, foi pouco utilizado durante a Revolução Mexicana, assim como também não foi o meio preferido para festejar o Dia dos Mortos.

José de Guimarães resgata da mera utilidade comercial este meio de comunicação, adaptando-o aos seus *Papeles Picados*.

Todavia, a justaposição das duas palavras (LA e MUERTE) forma uma só, que o leitor \ espectador não tem dificuldade em compreender, mas que não existe no léxico espanhol. Deste modo, as oito letras, sem que a mensagem se perca, transformam-se num elemento visual, tal como as Caveiras, a serpente e as partes anatómicas, que influencia a disposição espacial do quadro e cuja tonalidade sanguínea, além de dramatizar a própria morte, cria um contraste vivificante na cinzenta área superior da tela. Por todas estas razões, *LAMUERTE* captura o olhar do espectador e condiciona - de cima para baixo- a leitura da obra. E sempre que tentamos analisá-la, detendo a atenção nos variados pormenores que ela apresenta, mesmo no poderoso enlace de língua das duas personagens centrais, *LAMUERTE* como que nos desvia o olhar das outras figuras, fixando-o em si e obrigando-nos a recomençar a leitura do quadro.

Descobrimos então, num matiz cinza mais escuro que o do fundo da tela, um arco polilubado que envolve a efígie de uma Caveira com uns tufos de cabelo que a semelham a um palhaço, mas sendo uma das raras à qual não vislumbramos o sorriso

macabro por a língua azul comum às outras duas Caveiras a esconder. Aquelas - uma criatura masculina vermelha e outra feminina verde - deleitam-se na já usual comunhão de línguas, que neste caso parece ser uma excrescência do corpo da cobra azul, revolteando por baixo delas um complexo agregado de partes anatómicas negro tal como sucedia com a mulher loira da anterior obra - que tanto pode constituir um corpo comum quanto ser o resultado do enlace da *carne* de ambas.

Entre as pernas deste corpo rabia a cauda da serpente azul - que além de convidar as Caveiras aos prazeres carnavais, continua a simbolizar a vida no confronto com a morte -, cuja ponta é atraída pelos órgãos genitais presentes na massa anatómica dos amantes siameses, parecendo defrontar-se, tal um macho ante o seu rival na disputa de uma fêmea, com o masculino. Metade do corpo da cobra desaparece depois do papel, dando uma longa volta por um espaço desconhecido, para reaparecer a parte da cabeça sobre a Caveira vermelha e próxima do arco festivo onde se encontra a Caveira cinzenta.

Se, como afirmamos, a língua azul que une os amantes parece composta a partir de um pedaço do corpo da cobra, tal não mais constitui um paralelismo formal entre o papel convidativo do réptil aos prazeres da vida e a sua consumação por aqueles que estando deles privados no outro mundo de regresso a este os aproveitam com uma sofreguidão que espanta os vivos porque só quando estiverem mortos a irão sentir.

Então, como todas as festas, a das delícias da vida gozadas pelos mortos merece igualmente anúncio em cartaz.



Papeles Picados – Serie México 1997

Nesta obra que mostra um esqueleto saciando a fome e a sede acumuladas durante o caminho até à sua sepultura, mas também degustando todas as iguarias de que ficou privado após a morte, tudo isto graças às ofertas de seus familiares que o presentearam com as suas comidas e as bebidas predilectas - erigindo um Altar de Mortos num túmulo - para assim lhe demonstrarem a imensa saudade sentida, esperando ainda que do contentamento deste resulte uma

intervenção no Céu que lhes resolva os problemas na Terra, é figurada a profunda crença religiosa dos mexicanos que temos vindo a analisar.

Sobressai então, na parte inferior do quadro, a mancha negra - cujos recortes decorativos aligeiram projectando múltiplos pontos de luz - da estrutura do altar ou túmulo com as oferendas, a qual se prolonga na ossatura do esqueleto, e deste para a cadeira onde está sentado e para o grande jarro que despeja pela boca abaixo. Preenchendo mais de metade do campo da tela, e cuja coluna (a lápide vista de lado) encimada pela cruz afirma, qual padrão em terra descoberta, a posse desse espaço, remete-nos para as imagens de um teatro de sombras, qualidade, por oposição à luz, associada pela própria Bíblia à morte - «[...] e aos que jaziam na sombria região da morte surgiu uma luz»²⁷² - ou às almas.

Assim, neste negrume pontuado de pequenas cintilações luminosas, a sepultura, as oferendas, o esqueleto e o seu assento não se diferenciam compondo dessa forma uma só figuração da morte no reencontro com a vida.

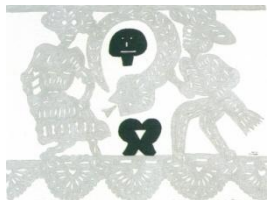
Mas, na parte superior, como se de outra composição se tratasse, num outro universo decorresse a levitação com que nos deparamos, encontramos uma figura que, pelo contraste das cores primárias, da solidez dos seus membros anatómicos (ainda que separados), e por pairar sobre o esqueleto sentado, quase reúne todas as características concebíveis como opostas do morto que se banqueteia. Possuindo uma cabeça de Caveira com um simulacro de cabeleira loira - a cor de cabelo preferida pelas mortas que regressam à vida -, uma gigantesca perna vermelha superior à dimensão do esqueleto negro e apenas um braço, verde, ela encarna um ser feminino que, contudo, e ao contrário do que sucede com os personagens deste sexo compostos por partes anatómicas soltas, não possui genitália nem tão pouco os habituais seios formidáveis. Assim sendo, o espectador familiarizado com os seres hiper-sexuados de José de Guimarães sente que lhe falta algo.

As três únicas partes do corpo desta criatura parecem ter-se adaptado ao espaço sobranço da mancha negra formada pelo morto e a sepultura\altar - pois é este conjunto que justifica a criação da obra, recebendo por isso primazia espacial -, assim se explicando a

²⁷² “‘Evangelho de São Mateus’”, *Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica, 2002, p. 1570.

disposição diagonal da perna, o sítio escolhido para a Caveira amarela e a ocupação do canto superior direito pelo braço verde. Poderia adoptar esta figura muitas posições possíveis, porém, no diálogo que procura estabelecer com o esqueleto, pois não existem mais personagens na tela com os quais se relacionar, dobrar-se sobre si própria colocando a cabeça para baixo afigura-se também, senão um desenlace previsível, uma solução funcional lógica.

Porém, apesar de todos os seus esforços de contorcionismo, capacidades de levitação e momices, resplandecentes nas cores garridas com que se exhibe, ela não consegue despertar a atenção do esqueleto, mais interessado este na comezaina dos *moles*, *tamales* e *tortilhas* e em emborcar *mezcal*, *pulque* ou aguardente de açúcar. Tal como no quadro *Amantes* (1996), um ser masculino ignora de novo uma criatura feminina; mas desta vez por motivos facilmente percebíveis. Afinal, trocar semelhante festim de virtualhas e bebidas alcoólicas por um ser feminino sem sexo nem seios não passa decerto pela cabeça de um morto regressado à vida.



Papeles Picados – Serie México 1997

Nesta composição José de Guimarães dispõe a morte como dois personagens - um homem e uma mulher, ele vestido com os trajes típicos das zonas rurais do México, ela assemelhando-se à vaidosa *Catrina* -, em cima de um palco, interpondo-se todavia entre eles a figura da cobra, a qual se enrola sobre si própria para formar um círculo, envolvente de uma Caveira. Neste cenário teatral, encontramos ainda um coração que parece transformado num banco, que por sua vez poderá albergar um triângulo púbico, sendo assim, afinal, um par de nádegas. Como no mundo de Guimarães as metamorfoses abundam, a duplicidade de papéis é regra e as aparências são mesmo criadas para nos iludir, neste pequeno coração-banco-vulva todas essas particularidades e paradoxos parecem confluir.

Nenhuma cor primária foi admitida, o cinzento e o negro matizam os personagens e o cenário; porém, aqueles, como sucede noutras obras desta série, são demasiado grandes

para o espaço que este lhes reserva, obrigando-se os mortos a dobrar os joelhos e a cobra à referida volta sobre si própria.

Os actores desta peça são então enquadrados numa banda de tom marfim delimitada pelos semi-círculos recortados inferiores que servem de palco e por uma faixa superior que corresponde ao pano teatral. A posição da mulher, voltada para o espectador e fixando-lhe o olhar, e com tal atitude preterindo o seu parceiro hesitante, denota uma postura de representação ante um público tornando-o cúmplice do seu comportamento; sabendo, face ao assédio da cobra, ser o centro das atenções - que a colocação no lado esquerdo mais reforça -, ela dirige-se a uma audiência que afinal somos nós próprios, esperando uma reacção, um sinal.

O homem (ou o morto) encontra-se pois numa posição secundária, tanto por a morta assumir a condução da cena, quanto por se deparar com a barreira da cobra enroscada. Por isso estaca ante o réptil tacteando-o para avaliar da dificuldade que tem pela frente: sente-lhe as escamas frias e flexiona os joelhos em posição defensiva, vacilando; inseguro, parece então recuar. Desejoso de se unir à mulher morta, tendo esperado por uma ocasião que só acontece uma vez por ano, é travado nesse impulso arrebatador pelo capricho lúbrico da cobra que teima em atormentar alguns mortos por seduzir outros.

A cobra que aqui acompanha os mortos, à semelhança do réptil vermelho que surge detrás do esqueleto músico, assume um papel distinto da criatura bíblica que corrompe Eva e Adão provocando a expulsão de ambos do Paraíso; não se trata de uma criatura maléfica que se compraz com a desgraça dos vivos ou dos mortos, um demónio assexuado cujo único prazer parece ser a danação das almas, mas um ser lascivo, uma encarnação da própria bestialidade, que se serve da astúcia e de encantos hipnóticos para saciar os seus desejos carnis. Assim, o enlace sobre si mesma mais não é uma manobra de exibicionismo e sedução destinada a impressionar a atónita morta, conseguindo ainda com tal artimanha circense intimidar e deter o infeliz rival.

Ao contrário da tradicional peça de teatro *D. Juan Tenório*, na qual o D. Juan mexicano acaba por encontrar o amor com D. Inês, nesta cena a possibilidade de afecto entre um homem e uma mulher - mortos que sentem a paixão tal os vivos - é negada por um animal capaz de prodígios, que está prestes a possuir essa dama da morte símile da *Catrina*. Mas, talvez afinal o réptil conquistador aluda ao próprio *D. Juan Tenório*,

assim como a todos os sedutores insaciáveis cujo objectivo da existência é a busca desenfreada do êxtase sexual devorando mulher atrás de mulher e que, numa versão menos romântica da mencionada peça, no final, ao invés de descobrirem o genuíno amor, encontram apenas a morte.

Na circunferência desenhada pela cobra, sob a forma de uma Caveira negra, e como alguém que sabe mais do que os intervenientes na peça, ela sorri.



Papeles Picados – Serie México 1997

Prossegue nesta obra a colocação numa espécie de palco formado por semi-círculos recortados das figuras da morte, das partes anatómicas independentes de um corpo, da cobra e de um novo elemento algures entre um torso feminino, uma viola e um insecto. Também aqui as cores primárias desapareceram, substituídas pelos tons lúgubres do cinzento e do negro. As mencionadas figuras preenchem totalmente o espaço, ocupando os nichos surgidos entre a Caveira e o esqueleto assim como entre as pernas deste, mas também perfazendo o vazio horizontal do lado direito do palco e ainda o canto superior esquerdo.

Neste equilíbrio compositivo verifica-se inclusive uma correspondência numérica assente na igualdade de formas - 3 - do lado direito com as do topo esquerdo. Mas, se tudo concorre para a harmonia e estabilidade do quadro, o reverso de tal saturação espacial é a impossibilidade dos personagens se movimentarem - a própria serpente parece enjaulada entre as pernas do esqueleto -, de se projectarem no cenário e de operarem movimentos acrobáticos, quedados assim num equilíbrio estático. Se nas obras anteriores a música ou os ensejos de sedução impeliam a meneios, graciosos, hesitantes ou bruscos, nesta a imobilidade prevalece.

O personagem principal é um esqueleto que suporta sobre a cabeça um tabuleiro de oferendas, formando o arco descrito pelos braços para o equilibrar nas extremidades e um semi-círculo que cobre como uma campânula tais oferendas um completo círculo envolvente do crânio da figura, igual a uma enorme aura. O peso deste tabuleiro obriga

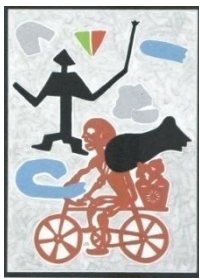
o esqueleto a adoptar uma posição de equilíbrio e distribuição da carga pelos seus ossos que o força a um contorcionismo do qual não seria capaz quando se encontrava vivo. Nesse esforço derreante, as pernas do morto desenham uma linha sinuosa semelhante à movimentação da cobra que aprisionam.

Todavia, o mais surpreendente nesta figura presenteada com um tabuleiro de oferendas aos mortos é que, pela colocação das pernas semelhante a um tripé e pela própria função de suporte em que a sua cabeça e braços se transformaram, ela acaba por se assemelhar um verdadeiro altar de mortos onde foram colocadas virtualhas do agrado do falecido. Assim, o morto e a estrutura criada em sua honra já não se distinguem, deste modo se justificando a imobilidade que a figura denota. Poderão pois as oferendas não se destinarem ao esqueleto que se metamorfoseou num altar, mas antes à grande Caveira de ossos cruzados que o acompanha na cena.

Porém, serão estas oferendas tradicionais?

Na ausência de *Tamales*, *Moles*, Tortilhas e bebidas alcoólicas descobrimos afinal dois seios, uma perna ligada a uma nádega e um sexo masculino que para ela se arrebita abrindo a boca. Ou seja, os presentes apetecíveis da morte são a própria sexualidade- e não apenas o corpo feminino. E esta remete-nos, de novo, para a fertilidade e para a regeneração. Como tal, em vez de se comprazerem na degustação de comida e aguardentes, extrair melodias de instrumentos musicais, ou nos prazeres carnavais - com mortas ou vivas - o esqueleto e a Caveira - um oferecendo, a outra recebendo - apenas desejam partilhar a centelha da vida.

Os elementos anatómicos masculinos e femininos expostos no tabuleiro, assim como aqueles que a negro se distribuem pelos mencionados espaços vazios, simbolizam, como em todas as obras de José de Guimarães, o acto sexual ou as manobras de sedução destinadas a esse fim; porém, a Caveira e o esqueleto não participam desses jogos sexuais pois não é o deleite *carnal* que os move, mas a fecundação da vida. Aqui, substituindo os antigos deuses que exigiam o sangue dos cativos para garantirem a continuação dos ciclos da natureza e da harmonia cósmica, ou seja a existência de seres humanos na Terra, a morte procura e oferece essa semente da vida cuja matriz é o sexo. E assim assegura o seu próprio renascimento.



Papeles Picados – Serie México 1997

Nesta tela delimitada por um contorno negro que realça o fundo cinzento claro, onde, recortados e colados, a figura da morte montada numa bicicleta e os recorrentes elementos da linguagem de José de Guimarães - uma Caveira feminina, partes anatómicas dispersas, o fetiche de cabeça triangular de inspiração africana, já aparecido em *Papeles Picados – Série México* (1996) - se distribuem pelo espaço procedendo a uma ocupação profusa mas equilibrada, o espectador é convidado a tomar consciência de como na Fase Mexicana pode existir uma síntese do anterior trabalho do artista.

A parte superior da composição é dominada pelo fetiche negro que, de braços abertos - o direito tríplice do esquerdo - comanda como um maestro os movimentos numa forma que poderá ser uma cabeça, de um triângulo púbico com as cores do México - que se confundem com as de Portugal - de um braço azul perdido, e de uma Caveira cinzenta, conquanto aquele pareça querer escapar-lhe e esta não lhe obedeça. Assim, nesta zona do quadro um elemento da cultura mágica africana tenta impor uma determinada ordem subjugante de partes do corpo humano e de uma Caveira, sem todavia o conseguir totalmente, quicá por não dispor de uma mandinga suficientemente poderosa para o efeito.

O seu longo braço conduz o olhar para o topo do quadro num logro visual que o afasta do centro da acção; mas, tal ardil ou partida acaba por ser corrigido quando o espectador efectua o percurso inverso e descobre o ângulo formado por uma segunda articulação próxima do corpo, a qual, como uma seta, origina um vértice que aponta para o esqueleto ciclista situado na parte inferior. Assim, este braço assimétrico joga com a visão do espectador levando-o a percorrer o espaço do quadro até à sua extremidade, convidando-o entretanto a prestar atenção aos elementos iconográficos da parte superior, para depois o encaminhar, findo o reconhecimento da periferia, para o centro da acção. A sua principal função é então essa: mostra detalhes, mas aponta para o nuclear.

Alheio aos esforços do fetiche e à insubmissão pícara da Caveira, o esqueleto laranja, brilhante de purpurina, monta uma bicicleta da mesma cor, na qual transporta um cesto de oferendas, que se assemelha, também ele, a uma máscara fúnebre, encimado por dois seios. Mas, além do dito cesto, o ciclista da morte carrega ainda nas costas uma grande perna negra e no guiador uma serpente azul. Tanta e tão dispare carga, em equilíbrio precário, exigem-lhe grande esforço e muita atenção para se locomover sem se estatelar; em vez da fruição de prazeres, o morto despende energia como se estivesse a desempenhar uma tarefa, a trabalhar.

Num primeiro olhar, o ciclista parece colidir com a perna direita do fetiche; todavia, tendo em conta que à perna negra carregada pelo morto deverá corresponder a Caveira cinzenta e ainda o braço azul e o triângulo púbico, deste modo todas estas partes- mais ou menos próximas do esqueleto - sendo igualmente levadas, também o próprio fetiche e a forma curva que sugere uma cabeça estarão a ser transportadas pelo esqueleto velocipedista. O seu esforço é por isso ainda maior do que inicialmente parecia. Assim, conduzindo um ciclista morto o erotismo, a tentação sexual e a magia negra, a cultura mexicana, a cultura europeia (na versão de José de Guimarães) e a cultura africana fundem-se no esforço desse personagem. De semelhante proeza - supomos nunca antes tentada -, de fazer três civilizações partilhar uma bicicleta, só uma criatura da morte vivificada pelo artista é capaz.

Mas, na verdade, aprisionado no espaço abstracto da tela, do qual nunca irá sair - ao contrário de outras figuras, como as serpentes, que fisicamente escapam dos quadros -, o ciclista não vai pois a lado nenhum. É portanto ao espectador que compete pedalar por essas três civilizações, alcançar-lhes os cumes e explorar as planícies, confrontar-se com labirintos e entrar em zonas interditas, arriscar o acidente, para no final da viagem ter descoberto, dentro da diferença, as surpreendentes afinidades que as unem. No seu aparente esforço, o ciclista convida-nos a uma descoberta da humanidade e, nessa compreensão do múltiplo, do nosso próprio lugar.



Estação de Chabacano 1996

Em 1996 é inaugurada na cidade do México a linha nove da estação de metropolitano de Chabacano²⁷³, para o interior da qual, nos corredores de acesso ao cais de embarque, o Metropolitano de Lisboa doou dois murais de azulejos projectados por José de Guimarães²⁷⁴, rectangulares, com sessenta e quatro metros quadrados de área, intitulados: *As Civilizações* e *As Culturas*. Em ambos pretendeu o artista promover o encontro entre a História de Portugal e a História do México.

Sobre este trabalho, Alderico dos Santos Machado, Presidente do Metropolitano de Lisboa, num texto intitulado *Abraço de Nações*, escreveu: «Portugal foi um país de marinheiros e descobridores e tem levado ao mundo uma mensagem de entendimento e compreensão pelas culturas de todos os povos.

A Arte, linguagem universal que a todos nos une, renova e revive essa mensagem, emprestando-lhe agora um significado de humanização dos espaços onde desenvolvemos a nossa actividade e onde passam diariamente os povos a quem se destina.

José de Guimarães, o artista, estudou profundamente a cultura mexicana e executou dois painéis para a estação de Chabacano, na cidade do México, narrando seus mitos e suas lendas.

O simbolismo da obra fala por si, embora, ao nível da imagética, muitos simbolismos sejam invocáveis. Abraço de nações com géneses tão diferentes, de culturas tão distintas, de comunidades tão afastadas, enfim, a cada um de nós o significado que mais profundamente nos sensibilize.

E que pretende exprimir a secreta mensagem que cada um traz consigo»²⁷⁵.

²⁷³ Nome provindo de uma árvore de fruto chinesa trazida pelos missionários espanhóis no século XVIII, muito abundante na zona

²⁷⁴ Os murais foram produzidos na Fábrica Cerâmica Viúva Lamego, em Lisboa.

²⁷⁵ MACHADO, Alderico dos Santos - *José de Guimarães: A cultura e as civilizações*. Lisboa: Edição do Metropolitano de Lisboa, 1997, p. 3.

Por sua vez, o próprio José de Guimarães explica da seguinte forma o significado e o objectivo destes murais: «a minha preocupação foi fazer com os meus dois murais não só reflectissem o espírito da multi-secular e riquíssima cultura mexicana, mas também a arte ocidental e a minha obra, numa espécie de osmose cultural. De qualquer modo, era-me forçoso ir buscar alguns elementos fundamentais da cultura mexicana, sobretudo da Maya: o Quetzalcoatl e o Jaguar, o primeiro como símbolo da água e da vida, e o segundo como símbolo da terra e da fertilidade»²⁷⁶.

Pelas razões aduzidas pelo artista - a presença de símbolos da cultura mexicana que, supomos, a maioria dos viajantes é capaz de identificar - os murais da Estação de Chabacano - também eles em paupérrimo estado de conservação -, ao contrário da obra pública de Carnide, detém, provavelmente, a capacidade de induzir os mexicanos a tentarem decodificar as suas mensagens - das quais, prudentemente, a sexualidade e a violência dos rituais Aztecas foram suprimidas -, envolvendo-os em associações de ideias e cogitações que, começando por reflectir sobre a História do seu país, podem conduzir, sequentemente, a uma descoberta da História de Portugal.

Talvez então estas sejam as obras de José de Guimarães que melhor possam ser entendidas pelos espectadores não familiarizados com a arte ou com os propósitos do artista - ou seja, pela esmagadora maioria do público - e, desse modo, se tornem pois nas que mais eficazmente concretizem o seu desejo de promover o Encontro das culturas e dos povos.



As Civilizações

Neste mural onde o fundo azul representa a água dos oceanos, e desse modo, pela lógica inerente à obra de José de Guimarães, os Descobrimentos Portugueses, estes, apesar de mais nenhuma referência iconografia os ilustrar e todas as figuras advirem da cultura mexicana ou da *cultura* do próprio artista, dominam a

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 14.

composição e estabelecem o princípio pela qual ela se rege. Ou seja, o mural alude às Descobertas Marítimas dos portugueses e determina que seja igualmente pela via marítima que as civilizações de Portugal e do México se encontrem.

A estrutura compositiva da obra desenha duas linhas de força diagonais que, de cada vértice ao seu oposto, se cruzam, provendo-a de estabilidade e, simultaneamente, conduzindo o olhar do espectador para os quatro cantos do retângulo e trazendo-o de volta ao centro do mural. A principal linha é traçada pela serpente emplumada azul, funcionando parte do cabelo loiro de um protótipo de mulher, em baixo, e uma figura feminina de tipo fetiche ou Deusa-Mãe, em cima, como o prolongamento, inferior e superior, dessa linha que atravessa todo o espaço; a segunda linha, à qual se sobrepõe a primeira, resulta de um conjunto de um par de seios, coração e Caveira, em baixo, e de um grupo de uma perna, um braço e uma Caveira, em cima. Mas, para que a disposição espacial não se tornasse demasiado esquemática, uma simples cruz ladeada de zonas vazias, foram acrescentados novos personagens como um rosto de Caveira que lembra a dama *Katrina*, um ser próximo de uma lebre, ondas-serpente, e o resto do cabelo e a boca da referida mulher.

O espaço do mural fica então saturado, como não podia deixar de ser ante o passado e a riqueza de ambas as civilizações. E estas são ainda engrandecidas ao serem equiparadas a outras grandes civilizações - cujos nomes, ao lado de *México* e *Lusitânia*, estão escritos no azulejo da obra -, tais como: *Roma*, *Mitla*, *Suméria*, *Egipto*, *Pérsia*, *Mesopotâmia*. Deste modo, o título da obra não esquece as mais importantes culturas que a humanidade produziu - olvido que a poderia menorizar -, e das quais as outras duas são herdeiras, trazendo-as todavia para o mural sob a forma de uma única palavra, discretamente, para que o seu peso histórico não esmague as civilizações portuguesa e a mexicana.

Pelo supradito papel estruturante da composição, a serpente emplumada, com boca de peixe vermelha e língua bífida verde, assume o protagonismo desse encontro de civilizações. Versão de José de Guimarães da divindade *Quetzalcoatl*, o Ser criador do mundo e da humanidade, esta criatura constitui uma das principais referências da cultura dos povos pré-colombianos. E assim, no seu encontro com a Festa dos Mortos,

ilustrada pelas duas Caveiras negras e pela Caveira amarela - esta inspirada na arte de Guadalupe Posada -, é celebrado o passado e o presente da civilização mexicana.

Quanto à civilização portuguesa (ou Lusitânia), cuja presença das cores verde, vermelho e amarelo também já anuncia a bandeira da nação, esta é, como já afirmado, simbolizada pela água do oceano - onde não faltam três ondas verdes e quatro ondas-cabelo loiro - que o fundo azul figura. Desse modo, retomando o que dissemos no início, é pela mesma via – marítima - da qual os navegadores portugueses se serviram para aportar em terras desconhecidas, que as culturas do México e de Portugal se vão agora encontrar.

Mas, se o meio que permite o encontro remete para o passado, os seres com os quais a serpente e as Caveiras se encontram - as partes anatómicas dispersas, as criaturas híbridas, o fetiche, as ondas-serpentes - evocam o presente. Pois as criações plásticas de José de Guimarães já se transformaram numa das mais importantes manifestações culturais do Portugal contemporâneo. E assim, a religião dos Aztecas, a Festa dos Mortos mexicana, os Descobrimentos Portugueses e a arte do próprio José de Guimarães descobrem-se neste mural de encontro de civilizações.



As Culturas

O encontro entre as civilizações mexicana e portuguesa não ficaria completo se os seus mais distintos representantes não se encontrassem também. Como tal, de um primeiro contacto entre os símbolos históricos de ambas as civilizações avança-se agora, num mural onde o fundo azul dos oceanos dá lugar a um fundo dourado símile da luz do Sol, para um encontro que une as figuras mais importantes da cultura dos dois países. O México é representado pelos escritores Octavio Paz, Sor Juana Ines de la Cruz, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, pelo arqueólogo Alfonso Caso, e pelos pintores Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Jose Clemente Orozco, e Diego Rivera. Portugal, por sua vez, apresenta Luís de Camões e Fernando Pessoa. Trata-se portanto de uma homenagem às artes e às letras de ambos os países, a

qual não esquece o contributo da arqueologia para o conhecimento do passado do México e concomitante formação da sua identidade.

Porém, tal como as grandes civilizações do anterior mural, todos eles estão reduzidos ao nome, sem qualquer elemento iconográfico que os identifique. Ainda assim, podem ser encontradas ligações ou paralelismos entre os nomes dos escritores, pintores, o arqueólogo e as figuras do quadro, entre eles próprios, ou com o mural.

Ou seja, os muralistas Siqueros, Rivera e Orozco encontram-se próximos e inscritos num tipo de expressão plástica - o mural - semelhante à que os celebrizou; Juan Rulfo, que na obra *Pedro Paramo* aborda o regresso dos mortos à vida, acha-se ao lado de uma Caveira e de uma mão morta; Sor Juana de la Cruz, a freira censurada pela Igreja Católica por criticar a sociedade mexicana do século XVII, o domínio masculino e defender os direitos das mulheres, surge por cima de um peixe com a língua estirada, tal como as máscaras africanas que protestavam contra a censura e a opressão; Luís de Camões, homem de intensas paixões e poeta que sublimou esse amor desmedido em verso, está por cima de Carlos Fuentes, cuja vida amorosa foi igualmente intensa e transposta para obras como *Diana ou a caçadora solitária*, e ambos arrumados entre o par de amantes unido pela língua; Octavio Paz, que tentou definir o que era ser mexicano, religando os elos perdidos do passado e do presente do México, foi colocado no canto superior esquerdo, enquanto Fernando Pessoa, cuja obra *Mensagem* também problematiza a identidade nacional, mitificando o passado para propor o futuro de Portugal - o Quinto Império -, ocupa o canto inferior direito; Alfonso Caso, cujas descobertas arqueológicas sobre os Olmecas permitiram encontrar as raízes da cultura mexicana, é circundado por duas serpentes - encarnações de divindades pré-colombianas como *Quetzalcoatl* e *Coatlicue*; e talvez a escolha de Rufino Tamayo - preterida Frida Khalo - se deva ao ponto de contacto entre a figuração primitivista deste artista- decerto inspirada pela sua colecção de obras de arte pré-colombiana, entre as quais um *Chac-Mool* - e a expressão plástica de José de Guimarães - também ele um coleccionador de *arte primitiva*.

Atendo-nos nas explicações de José de Guimarães, se no mural *As Civilizações* o passado Azteca é, sem esquecer as Caveiras, representado por Quetzalcoatl²⁷⁷, neste mural, sem olvido das Caveiras e Serpentes, o passado Maya é simbolizado pelo Jaguar. Mas trata-se de um homem-jaguar: um xamane envolto em práticas associadas à fertilidade ou um monarca vestido com a pele do animal para lhe adquirir a sua força. Depois, como referido, descobrem-se, transfigurados pelo modernismo de Guimarães, os demais elementos iconográficos do antigo e do actual México: duas serpentes geminadas pela boca e pela cauda, uma mão de cadáver acoplada a uma Caveira, e a recorrente dupla de amantes unidos pela língua-serpente. As serpentes, verde e vermelha, e a língua-serpente azul, desdobrando-se numa nova função, unificam todas estas personagens da cultura mexicana.

Fora desta união e figurados numa dimensão inferior, mas já estabelecendo um contacto e prestes a criar um novo enlace, encontram-se o peixe com a língua estirada e o automóvel que simboliza ambos os sexos. Pertencendo todos os personagens do mural à linguagem plástica de Guimarães, aqueles dois diferenciam-se dos restantes por a sua matriz não ser mexicana: como já aludido, o peixe com a língua de fora constitui uma evolução das máscaras africanas que protestavam contra o regime colonial do Estado Novo e o carro que transporta os dois sexos, vindo de Carnide, deriva das viaturas antropomorfadas erigidas em esculturas de papel.

Deste modo, podemos afirmar que todo o percurso estético de José de Guimarães, transportando a História de Portugal, a cultura africana e a cultura mexicana, está plasmado no mural *As Culturas*, tal como sucedia no mural *As Civilizações*. Porque, mesmo quando presta homenagem ao Jaguar Maya a figuração com que o recria exprime a sua linguagem modernista, a qual, por sua vez, deriva da escultura e de símbolos africanos, podendo ainda ser acrescentado que confere ao beijo das Caveiras um erotismo inexistente nas suas manifestações tradicionais da Festa dos Mortos, e que as serpentes, sendo Quetzalcoatl, aludem também à ondulação dos oceanos e, desse modo, aos Descobrimentos Portugueses.

²⁷⁷ Tendo origem Olmeca, a divindade Quetzalcoatl é comum a todas as culturas mesoamericanas. Porém, Quetzalcoatl teve mais importância na religião Azteca do que na Maya.



Estação de Metro de Carnide 1997

Situada no extremo Norte do Concelho de Lisboa, Carnide apresenta os primeiros vestígios de ocupação humana na época do Neolítico. No século I, com a romanização, desenvolve-se a exploração agrícola assente num sistema de Vilas Rústicas, sendo as de maiores dimensões dominadas por uma classe nobre. Entre os séculos VII e XII, sob domínio árabe, intensifica-se a criação de hortas e pomares, passando Carnide a ser um dos principais abastecedores de alimentos de Lisboa. No século XIII, após a reconquista, é criada uma paróquia rural e baptizado o lugar com o actual nome.

Facto importante para a criação de esculturas luminosas na estação de Carnide, numa inspiração no passado do local e nos costumes da população - como não poderia deixar de suceder com José de Guimarães -, é a transformação do inicial culto medieval do Espírito Santo para o culto da Senhora da Luz no século XV, o qual passa a atrair devotos da região e de outras localidades, dando origem a uma romaria em Setembro, coincidente com o final das colheitas, durante a qual também era visitada uma fonte - Fonte do Machado - por se acreditar deter capacidades curativas. Desse antigo culto subsistem no presente as Festas da Feira da Luz, onde se realizam procissões em honra da referida Senhora da Luz.

Sobre a sua obra em Carnide, a qual pode ser considerada uma depuração ou síntese de todo o seu trabalho anterior, José de Guimarães escreveu o seguinte texto na parede do interior da estação: «a intervenção plástica que realizei para a estação de metropolitano Carnide, com projecto do arquitecto Sérgio Gomes, tem como tema “ O Milagre da Luz”. A tradição do local vê-o como um milagre religioso. Eu adapto-lhe o nome, dando-lhe um sentido leigo, português e universal: o dessas viagens marítimas ao desconhecido, tantas vezes feitas sob o signo da adversidade mas sempre confronto de vida e morte, de artes e culturas. O trabalho decorreu entre 1992 e 1997, com óbvia evolução de estilos e diversidade de materiais, e está assim dividido:

A vida e a Morte

As Grandes Viagens

A Criação do Mundo

Galeria das Caveiras	Mural do Oceanos	(Mural exterior ²⁷⁸ [...])
Galeria dos Feitiços	Mural dos Descobridores	
Galeria de Eros		

».

Todavia, apesar de conservar o passado e as tradições, actualmente Carnide pouco mais é do que um subúrbio da capital destinado às classes mais baixas, cuja paisagem urbana se caracteriza pelo predomínio de prédios de habitação e bairros sociais, escasseando zonas verdes, de lazer e equipamentos culturais. E tal recorda-nos que neste conjunto de arte pública José de Guimarães também se defronta com os muralistas mexicanos, não propriamente competindo no campo da execução técnica mas no do objectivo da obra, ou conteúdo da mensagem; assim, conquanto a mensagem da luta classes propalada por Rivera, Orozco e Siqueros continuasse actual numa zona desfavorecida como Carnide - e até talvez fosse mais facilmente compreendida pelos seus moradores -, José de Guimarães substitui a visão marxista da História pela sua visão multicultural do mundo - a qual não colide com parte dos ideais humanistas dos muralistas mexicanos -, assim como pela apologia do hedonismo. Ou seja, propõe uma revolução de mestiçagem e de gozo da vida.

Foi pois nesta zona esquecida, desfeada e insegura que a arte de José de Guimarães, vinda de um mundo tão diferente quanto estranhos os seres que o compõe, irrompeu nas paredes dos muros dos passeios, nos próprios passeios e no interior da estação do metro. Talvez por isso não seja de admirar, mesmo existindo uma estação de polícia ao lado, que parte da decoração dos murais *A Criação do Mundo* e *As Tentações* se encontre vandalizada com *grafitis* - decerto uma tentação irresistível para os jovens de Carnide (quicá instigada pelas serpentes das obras) de participarem desse encontro de culturas -, em mau estado de conservação e, para cúmulo (ou como uma tentativa neo-dada da edilidade local), lhes tinha sido encostado, tal uma coluna adoçada, um balde de lixo, assim como um cano verde posto no tímpano da Galeria de Eros.

Porém, a arte de José de Guimarães, talvez protegida pelos espíritos africanos, pelos deuses pré-colombianos ou ainda por outras potestades poderosas, e ao contrário do

²⁷⁸ No texto de José de Guimarães não é feita referência ao mural *As Tentações*.

mural de Diego Rivera no Centro Rockefeller de Nova Iorque, removido por figurar Lenine e Trotsky, resiste a tudo - vândalos ou políticos.



A Criação do Mundo

Situado em frente a uma via rápida, o mural de ladrilho *A Criação do Mundo* termina próximo a uma das entradas do metro de Carnide, num percurso de aproximadamente cinquenta metros, com uma altura que vai dos 50 cm aos 4 m, iniciado junto de uma escada que, acompanhando o encurvamento da estrutura, dá acesso a uma zona de terreno superior. Num já referido panorama urbano de subúrbio, cinzento e lúgubre, impõem-se então contrastante uma sequência de vinte e oito figuras (por vezes constituídas por mais de um elemento) ou pares de personagens, coloridas, exuberantes e sensuais, entre as quais se encontram dezasseis corpos, rostos ou membros anatómicos, oito Caveiras, onze serpentes (que podem assumir a forma de seta ou dragão), um fetiche, um automóvel e dois corações²⁷⁹.

Assim, subitamente, a monotonia de Carnide é sacudida por esse cortejo de criaturas extravagantes que começam por desfilar na via pública, ao ar livre, para depois se esgueirarem para debaixo da terra e se transformarem em luz.

No Génesis, Deus, após criar o Céu e a Terra, insatisfeito com o vazio e as trevas que a dominavam, começa por ordenar que se faça luz. Este poderá ser o único ponto de contacto entre a tradição local e o tema do mural, que remete para a criação bíblica do mundo. Por outro lado, a inspiração encontrada na Bíblia pela iconografia do mural leva-o a saltar do primeiro capítulo do Génesis para o terceiro, quando a serpente tenta Adão e Eva a provar o fruto proibido, desencadeando a expulsão de ambos do paraíso.

²⁷⁹ Estando alguns personagens de José de Guimarães escondidos ou dissimulados noutros ou tendo um duplo ou triplo sentido, optamos pelo seguinte tipo de contagem: consideramos o conjunto máscara-caveira verde com braço como sendo uma caveira e uma parte anatómica; tal interpretação será usada nos restantes conjuntos de caveiras com partes anatómicas. Assim, todos os membros que não formam um corpo foram contados individualmente, mesmo que constituam um par definido (por exemplo, junto de um coração). Por sua vez, a cabeleira loira com lábios foi contada como apenas um rosto.

Pois o mural começa com uma serpente azul enrolada ao lado da já conhecida viatura²⁸⁰ que representa, simultaneamente, o sexo masculino e o feminino, e termina com a mesma figura reptilária, agora distendida²⁸¹. Entre ambas, *o mundo é criado*. Todavia, cumprida a missão de introduzir (e enriquecer) a cena, a temática religiosa judaico-cristã logo desaparece, pois esta vale esta apenas como elemento matricial da cultura europeia, do qual José de Guimarães se serve tal como o faz com a Festa dos Mortos, e não fonte sagrada. Por essa razão, desde o início da Fase Africana, todas as representações de símbolos do cristianismo se encontram combinadas com símbolos de outras culturas, como os Fetiches. Dá então lugar o episódio do Velho Testamento a um desfile das diversas personagens de José de Guimarães que arrasta consigo as concomitantes questões do desejo, da sexualidade e da morte. Aquelas, na maior parte das situações, e ao contrário dos protagonistas das composições pictóricas, parecem não interagir entre si, figurando os assuntos supraditos ou apenas exibindo o seu esplendor plástico.

Então, num movimento da esquerda para a direita, comandado pelo sentido da corrida da perna negra, de um braço vermelho com garras, da face da maioria dos personagens, de duas serpentes azuis paralelas e de outra cobra verde (não sendo suficientes para o contrariar o sentido inverso das três setas vermelhas), vamos encontrar a seguinte galeria de figuras: a já mencionada serpente azul enroscada sobre si própria, cega e soltando uma língua vermelha; a viatura que, pela carroçaria e pelas rodas, representa o sexo masculino, mas cujo triângulo que lhe serve de janela, e de novo as rodas, simbolizam o feminino - tendo sobre si o título do mural; uma serpente vermelha ziguezagueante como um raio, numa possível alusão às descargas eléctricas que estiveram na origem da vida e que, juntamente com o anterior réptil azul, enquadra o automóvel de ambos os sexos; um conjunto de uma Caveira negra sem olhos e de um braço verde; uma grande perna azul que remata numa protuberante nádega, cujo pé também não acompanha o sentido do mural; as três citadas setas vermelhas, as quais, tendo em conta a presença dominante da serpente, são também uma sua encarnação; um grande membro negro composto por duas pernas e cujas linhas curvas simulam uma

²⁸⁰ *Brinquedos de Caveiras*, p. 234; Anexo, p. 51.

²⁸¹ Anexos, p. 50.

boca, nádegas e seios, que corre velozmente; um braço vermelho que se expande sinuoso tal um onda, desaguando em quatro garras; um conjunto de uma máscara-Caveira amarela, um braço negro e duas pernas, uma verde e a outra vermelha; uma máscara-Caveira verde com uma protuberância deformante na cabeça; uma Caveira vermelha com língua verde sobre um braço rectangular; um dragão-serpente azul que projecta uma língua bífida vermelha; um coração vermelho que flutua sobre uma estrutura com uma concavidade triangular; duas serpentes azuis, zigzagueantes e cegas; uma Caveira negra e uma Caveira amarela unidas por uma língua verde²⁸²; uma máscara-Caveira vermelha²⁸³; uma criatura antropomorfa verde; o fetiche ou muxique²⁸⁴ negro com um braço mais curto do que o outro, que aqui surge sem a parte inferior do corpo - recordando o mistério e a magia inerentes à vida; um braço rectangular vermelho; uma Caveira negra; uma perna azul, cuja compressão a torna quase informe; uma serpente verde de olhos e língua bífida vermelha; cabelos, que também simulam serpentes, e lábios femininos; um painel vermelho com um coração negro, cuja ponta está voltada para cima, e dois triângulos cinzas, que por sua vez formam um terceiro; uma serpente azul, cega e com língua bífida, totalmente enrolada sobre o seu corpo; um braço rectangular, vermelho e negro; um triângulo cinza; um pé negro com três garras; um serpente azul, com um olho verde e outro vermelho, estirada num movimento ondulante que finaliza a criação do mundo.

Como referido, as figuras deste mural, exceptuando quando formam um par - como as duas Caveiras unidas pela língua - ou conjunto - a máscara-Caveira e as duas pernas e o braço -, representam um elemento plástico isolado. Porém, o significado simbólico de cada uma delas combina-se com o das restantes para formar o conjunto unitário que é a mensagem, ou o convite à interpretação, de *A Criação do Mundo*. Então, como interpretá-lo?

Esta criação do mundo começa com a criação do ser humano, o qual, estando representado pelo automóvel que contém ambos os sexos, revela que José de Guimarães se assume como um novo demiurgo que, como referido, pelo menos quanto à génese do

²⁸² Anexos, p. 51.

²⁸³ Anexos, p. 52.

²⁸⁴ *Papeles Picados – Série México*, pp. 246 e 259.

homem e do próprio universo, corrige a narrativa bíblica; a seguir são figuradas as duas principais forças (ou situações) com que esse *ser humano* se irá defrontar durante o seu percurso pela vida; talvez por isso uma viatura seja o personagem escolhido, por mais adequada, para semelhante viagem. Então, devido ao carro estar entre a serpente azul e a serpente vermelha, a primeira (e principal) força com que o ser humano se debate é a tentação, ou o desejo. Tentação ou desejo que no mundo de José de Guimarães é, como já sabido, a da carne, a do sexo. Mas logo depois da tentadora serpente vermelha surge a primeira das oito Caveiras presentes no mural, avisando de que a morte espreita a vida; porém, tal aviso, de um modo distinto do castigo da finitude da vida imposto a Adão e Eva - e assim comprovando essa vontade de transgredir a mensagem bíblica -, mais não é do que um convite à fruição do gozo carnal - ou seja, um espécie de recompensa pela cedência ao desejo -, antes que seja tarde demais, entregando-se as próprias Caveiras a jogos de pedagogia do erotismo.

Contudo, a *A Criação do Mundo*, pela combinação da cultura europeia - através da arte e da religião - com a cultura mexicana e com a cultura africana - as máscaras e o muxique - pretende também uma vez mais transmitir, como todas as obras deste período, uma outra mensagem: o enaltecimento da mestiçagem e do encontro das três culturas. E como tal sincretismo se encontra presente em toda a obra de Carnide, entendemos, de modo a evitar a repetição, que não será necessário voltar a assinalá-lo.



As Tentações

Como o próprio nome indica, *As Tentações*, mural alinhado com *A Criação do Mundo*, constitui uma continuação e um complemento do tema da presença constante da tentação na existência do homem, abordado na anterior série parietal. Por outro lado, se, aparentemente, não se descobrem Caveiras de tipo mexicano semelhantes às do primeiro mural, isso não significa que a morte não se encontre escondida, dissimulada noutras figuras; apenas que as tentações

aumentaram (sendo até o tamanho destes seres superior aos antecedentes) e se tornaram mais difíceis de se lhes resistir. Assim, também aqui a o espectro da morte recorda a efemeridade da vida e incita ao seu gozo, à cedência às tentações.

Embora à semelhança do que sucedia no primeiro mural a maioria dos personagens se afirme por si próprio, verifica-se a existência de claras interações entre as figuras, protagonizadas pelas serpentes (ou serpente-dragões) no seu incessante assédio a mulheres ou protótipos femininos, assim como a máscaras-Caveira. A serpente - por simbolizar também o sexo masculino, a ondulação do mar e conduzir o olhar do espectador - confirma-se pois como uma das figuras-chave do conjunto da obra de Carnide, como se comprova mediante a sua escolha como ícone principal do chão de *calçada portuguesa*²⁸⁵ do interior da estação. Mas, regressando ao exterior, num total de vinte e duas figuras ou conjuntos, vamos então encontrar dez serpentes, quinze corpos, rostos ou parte anatómicas, cinco máscaras-Caveiras, duas figuras geométricas, uma figura zoomórfica, e um veículo com rodas²⁸⁶.

Decorrendo desta vez o movimento dos personagens da direita para a esquerda - puxado pela corrida da cobra-dragão e pela deslocação de uma viatura semelhante a um comboio -, o mural *As Tentações*, com uma altura que varia entre os 3,70 m e os 2,47 m, inicia-se na curva do muro que acompanha um dos cruzamentos da avenida para depois se expandir em linha recta durante 99,25 m.

A primeira tentação - sùmula de todas as tentações expostas no mural - é um sexo feminino representado por dois triângulos verdes²⁸⁷, cuja fenda que os separa enfatiza o seu recorte anatómico- naturalmente, é coroado com o título da obra. Depois, sucessivamente, desfilam as seguintes figuras: uma dupla estrutura geométrica vermelha

²⁸⁵ Anexos, p. 56.

²⁸⁶ Na contagem destes personagens, seguimos o anterior princípio para o levantamento das figuras. O conjunto da aranha e do par de olhos foi contado como uma figura zoomórfica e duas partes anatómicas. O conjunto da cabeça em forma de garra e da cabeça «em forma evolutiva» foi contado como duas partes anatómicas. A serpente verde onde se esconde uma máscara-caveira foi contada como uma serpente e uma máscara-caveira (devido à importância simbólica da caveira, entendemos abrir esta excepção de considerar duas figuras num só); o mesmo procedimento foi adoptado com a serpente escondida na cabeleira loira da mulher ciclope. O conjunto com serpente, olho e caveira foi contado como uma serpente, uma parte anatómica e uma caveira. A seta que se escapa do duplo par de nádegas em direcção à serpente amarela foi contada como uma serpente, enquanto as ditas nádegas como duas partes anatómicas.

²⁸⁷ Anexos, p. 55.

que evoca uma grade, como se existisse uma barreira a transpor para se obter o prazer carnal; um conjunto de dois olhos sob algo que tanto pode ser uma aranha como uma garra; um braço amarelo; uma cabeça branca (com recorte vermelho) em forma de garra e uma cabeça «em forma evolutiva»; uma figura geométrica branca e preta que pode esconder duas cobras, uma Caveira ou membros do corpo; uma serpente-dragão azul masculina; um protótipo de um rosto feminino, ciclope, e cuja cabeleira loira se transforma numa serpente²⁸⁸; uma serpente verde cujo focinho é uma máscara-Caveira²⁸⁹; uma máscara-Caveira vermelha, branca e preta; uma serpente azul de língua bífida que enlaça um rectângulo amarelo; um braço vermelho encurvado que remata em quatro garras; um conjunto negro de uma serpente voadora, um olho e uma Caveira; um veículo de três rodas símile de um comboio; um conjunto de dois pares de nádegas com uma seta-serpente que enfrenta uma serpente amarela com língua bífida vermelha²⁹⁰; uma perna negra com pé de três dedos; uma perna azul «em forma evolutiva»; um conjunto formado por uma serpente vermelha, cega, de língua bífida que assedia uma máscara-Caveira amarela; uma seta-serpente amarela; um conjunto de uma seta-serpente voadora, com término da cauda em formato de garra ou aranha, e uma Caveira preta; um pé vermelho de três dedos; um olho frontal, branco e preto.

Além das supraditas relações que as serpentes criam com os seres femininos e com as máscaras-Caveiras, e do crescimento das figuras parietais, existem outras diferenças importantes entre *A Criação do Mundo e As Tentações*: um aumento do dinamismo dos personagens - o qual, até então estático, principia com a corrida da serpente-dragão azul - , protagonizado pela agitação sinuosa das cobras em movimentos excitados de frenesi sexual, onde não distinguem os vivos dos mortos; e os cinco grandes olhos (além de outros seis mais pequenos) que nos fitam, tornando-nos cúmplices da sexualidade desenfreada das serpentes e convidando-nos também a ceder às tentações. Assim, sendo os dois murais exemplos de arte pública, *As Tentações* procura, mediante esse contacto que estabelece com os transeuntes através dos referidos olhos, actuar sobre quem a observa, não graças ao poder mágico das obras de arte africanas ou qualquer outro

²⁸⁸ Anexos, p. 54.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 53.

prodígio, mas apenas pela exploração das fraquezas da natureza humana, incitando-a a entregar-se uma luxúria semelhante à que lhe é dada a contemplar.

A Vida e a Morte



Galeria de Eros

Situada do lado ocidental, no seguimento do mural *A Criação do Mundo*, a *Galeria de Eros* é uma das três entradas para a estação. Antes, como um tapete que recebe o viajante e prepara para a iconografia do interior, é precedida dum rectângulo de *calçada à portuguesa* decorado com serpentes, *muxiques*, corações e automóveis. Depois, a *Galeria de Eros* é composta por um tímpano²⁹¹ de mosaicos de tipo bizantino e pinturas nas duas paredes de azulejos.

O tímpano (tal como os das outras galerias) funciona como uma grande cartaz (ou pequeno mural) onde é resumida, plasmando os ícones que a fundamentam, a festa do erotismo que o visitante irá encontrar durante o seu percurso pela galeria. Nele, exceptuando a Caveira, todas as figuras são representações do sexo feminino e masculino: o automóvel *hermafrodita*, um triângulo branco dentro de um rectângulo negro, a grande serpente azul - atravessando a composição, sem todavia lhe cindir o conteúdo - e a pequena cobra verde, um torso dourado de onde se expandem, para os lados, dois seios, e metade de um triângulo vermelho contendo um triângulo negro. Mas, como recorrentemente mencionamos, nesta celebração do erotismo a presença da Caveira dourada, pairando luminosa sobre o recontro dos sexos no canto superior esquerdo, alude à brevidade da vida e dos seus prazeres, incitando ao imediato deleite destes.

²⁹¹ Anexos, p. 57.

Na parede do lado direito vamos então encontrar, pintados nos azulejos, os seguintes personagens: um caracol-cobra azul cuja concha, penetrada por aquele, é uma Caveira²⁹²; sete Caveiras distintas, a maior com língua de serpente, as quais parecem aguardar a vinda da anterior, trazida pelo caracol; um conjunto de um vaso com flores, pé azul, sexo feminino verde e membro amarelo; uma Caveira laranja cujo corpo é formado por uma serpente de duas cabeças que envolve seios e sexo; figura feminina de cabelo-serpente loiro com excesso de partes anatómicas, uma das quais é um pénis; duas Caveiras, uma laranja e a outra verde, e um grupo de membros anatómicos dispersos, onde sobressaem três pénis apontados aos seios; corpo feminino com serpente amarela no meio das pernas, ao lado de fundo azul onde é inserida uma bota branca²⁹³; conjunto composto por serpente azul, Caveira verde, mulher loira e partes do corpo soltas²⁹⁴; Caveira azul com braços, pernas e pénis desproporcionado; Caveira branca com corpo masculino e Caveira verde com corpo feminino enlaçadas pela língua; mulher loira com peito-coração²⁹⁵; Caveira amarela com língua-serpente azul assedia Caveira-serpente azul feminina; ser informe em fundo laranja, Caveira verde e máscara com lábios de mulher em fundo azul; serpente azul penetrando com a língua bífida as pernas separadas de uma mulher loira²⁹⁶.

Na parede do lado esquerdo, sucedem-se; camaleão-serpente azul com língua verde equilibrado em ramo-serpente; mulher loira com grande membro azul, perna preta e serpente verde; uma mulher loira assediada por um dragão-serpente avermelhado²⁹⁷; sete Caveiras distintas, a maior com língua de serpente; um caracol-cobra azul cuja concha, penetrada por aquele, é uma Caveira; uma máscara amarela em forma de Sol e uma Caveira avermelhada com corpo masculino²⁹⁸; um conjunto de um vaso com flores, pé azul, sexo feminino verde e membro amarelo.

Tendo recebido destaque principal no tímpano, a serpente, nas suas diversas encarnações e disfarces - o caracol, o camaleão, o dragão, o cabelo da mulher e o grande

²⁹² Anexos, p. 58.

²⁹³ *Ibidem*, p. 59.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 60.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 61.

²⁹⁸ *Ibidem*.

membro azul, a língua das Caveiras, a cauda do grande pénis azul, o próprio pénis das figuras, e até escondida no caule das flores -, aparece em todas as pinturas, sendo pois a figura primordial da *Galeria de Eros*. Assim, quer por simbolizar a tentação, quer por figurar o sexo masculino, no universo erótico de José de Guimarães - que a *Galeria de Eros* compendia e sintetiza - a metamórfica serpente é tão importante quanto o corpo feminino. Aqui, por vezes ela surge até isolada, sem necessitar de seios, vaginas e nádegas para existir; quer porque se basta a si própria, quer porque o alvo da sua tentação acaba sempre por ser o espectador.



Galeria das Caveiras

Situada do outro lado da avenida, a oeste, a *Galeria das Caveiras*, ao conduzir o viajante para debaixo da terra, é um simulacro perfeito da descida dos mortos mexicanos ao *inframundo* ou *Mictlán*. Tal como a *Galeria de Eros*, a *Galeria das Caveiras* é antecedida pelo mesmo tapete de entrada e exhibe um tímpano²⁹⁹ rectangular composto por tesselas. Neste, a Caveira dourada solta uma língua bífida verde e ganha um corpo formado pelo cruzamento de uma serpente azul - bicéfala, por a Caveira se tornar uma segunda cabeça - e de um grande membro (perna com seios) negro - que também é uma serpente -, havendo ainda um terceiro cruzamento desferido por um pé e um seio vermelho, tornando esta mama, junto com triângulo púbico vermelho e verde, a figura feminina. No cruzamento destas partes anatómicas, serpentes e Caveira, onde a expansão das formas preenche uniformemente a superfície do tímpano, a morte, a tentação e o sexo formam um único ser, *uma única realidade*.

Depois, na parede do lado direito encontra-se a seguinte sequência de personagens: uma Caveira azul com dentes afiados de predador³⁰⁰; uma Caveira³⁰¹ formada por um halo

²⁹⁹ Anexos, p. 62.

³⁰⁰ Anexos, p. 63.

vermelho com um corpo masculino - mas exibindo um triângulo púbico no peito - e um ser azul, antropomorfo, feminino; conjunto constituído por Caveira cinza, perna negra e braço vermelho; três Caveiras alinhadas verticalmente, triângulo púbico verde e vermelho e cobra com pintalgada de azul; serpente verde com língua bífida vermelha sobre Caveira cinza, braço azul e estrutura negra (cabeça?) com coração vermelho³⁰²; três pernas - amarela, vermelha e negra - voltadas para cima e Caveira cinza; grupo formado por Caveira cinza, perna vermelha, Caveira negra com língua verde, púbis branco e negro, par de braços negros e par de seios³⁰³, vermelho e cinza; rectângulo vermelho com coração e púbis, Caveira cinza com língua bífida verde, braço vermelho, perna e pequeno púbis pretos; diálogo entre Caveira amarela e Caveira azul, o qual parece continuado pelos grandes membros que as compõem³⁰⁴; serpente cinzenta com língua bífida azul envolvendo personagem-Caveira equilibrado sobre triângulo púbico; Caveira cinza com corpo masculino e Caveira amarela com corpo feminino roçando as línguas³⁰⁵; criatura constituída por Caveira cinza, serpente azul e pernas; Caveira cinza com perna verde e coração azul com seios e pernas; Caveira azul enlaçada pela língua a Caveira amarela, sobre grande membro anatómico; cobra-dragão negra carregando Caveira cinza com, ambos com língua vermelha³⁰⁶.

Na parede do lado esquerdo estão expostos, verificando-se a repetição de sete figuras do lado direito, estes personagens: cobra-dragão negra carregando Caveira cinza com, ambos com língua vermelha; Caveira azul enlaçada pela língua a Caveira amarela, sobre grande membro anatómico; Caveira cinza e Caveira azul sobre grande membro negro; Caveira vermelha dotada de dois grandes membros (perna-pé) e um triângulo púbico no peito azul; Caveira cinza com perna verde e coração azul com seios e pernas; criatura constituída por Caveira cinza, serpente azul e pernas; Caveira cinza com corpo masculino e Caveira amarela com corpo feminino roçando as línguas; serpente cinzenta com língua bífida azul envolvendo personagem-Caveira equilibrado sobre triângulo

³⁰¹ Esta caveira é semelhante à caveira que o muxique verde segura em *Papeles Picados - Série México*, p. 246.

³⁰² Anexos, p. 64.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 65.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 66.

³⁰⁶ *Ibidem*.

público; diálogo entre Caveira amarela e Caveira azul, o qual parece continuado pelos grandes membros que as compõem.

Se na *Galeria de Eros* a serpente dominava a sequência de imagens, na *Galeria das Caveiras*, obviamente, são as Caveiras o protagonista central, estando presentes em todas as pinturas: surgem isoladas, acompanham outras figuras ou partes do corpo feminino, são envolvidas por serpentes e entregam-se a práticas eróticas com outras Caveiras. Logo na primeira imagem do lado direito, a criatura azul com dentes afiados como que demarca o território das Caveiras. A serpente segue-a, cerca-a, forma-lhe o corpo e escapa-se da sua boca sob a forma de língua, porém este é o seu inframundo e a festa da morte, festejadora de um poder sexual e genesíaco, pertence-lhe.



Galeria dos Feitiços

Situada também do lado Oeste, e igualmente antecedida da referida calçada portuguesa, a *Galeria dos Feitiços* apresenta no seu tímpano³⁰⁷ dois símbolos da magia africana, acompanhados de partes anatómicas e da serpente. Assim, da direita para a esquerda, e de cima para baixo, visualizamos as seguintes figuras: um negro fetiche fálico com uma protuberância nas costas que já havia surgido em *Papeles Picados - Série México*³⁰⁸, um coração fendido verde e azul, uma perna e um braço negro, e, como se equilibrasse parte da composição ou, volvido malabarista, lançasse ao ar os demais personagens, um muxique dourado com a característica cabeça de seta e braços disformes, enrolando-se no mais curto, qual bastão de Esculápio, uma cobra vermelha. Divergindo dos anteriores tímpanos, neste não se acham Caveiras e o erotismo torna-se mórbido por emanar de uma criatura sinistra, a qual, mesmo tendo em conta que alude à prática de cravejar os fetiches africanos, parece vítima de um suplício.

³⁰⁷ Anexos, p. 67

³⁰⁸ p. 246.

Assim, na ausência das ditas Caveiras, talvez dessa forma o trio *tentação, sexo e morte*, neste terceiro tímpano, se complete.

Na parede de azulejos do lado direito vemos: numa mancha azul evocativa da água, três seres antropomorfos, duas serpentes, dois seios e um par de nádegas³⁰⁹; um ente de cabeça vermelha com um braço e duas pernas, sendo uma delas pintalgada; conjunto formado por Caveira verde, tronco feminino vermelho, cobra verde e amarela, cobra verde e azul, além de quatro pequenos membros anatômicos³¹⁰; figura feminina próxima dos grandes fetiches, delineada a azul, e pequena serpente, delineada a vermelho; Caveira avermelhada com lábios verdes sobre um emaranhado de membros que formam dois corpos distintos, voltada para pequena Caveira desenhada a negro; Caveira vermelha com corpo feminino, verde, vermelho, amarelo e azul³¹¹; grande muxique vermelho sobre entes antropomorfos cinzentos, ladeado de serpente vermelha, triângulo púbico azul e braço amarelo³¹²; membro avermelhado «em forma evolutiva», serpente quadripartida com língua bífida vermelha, criatura desconhecida sarapintada, braço amarelo e vermelho, dois triângulo púbicos azuis; Caveira amarela com corpo feminino pisando pequena Caveira desenhada a preto; cobra azul de língua bífida vermelha, triângulo púbico azul fendido, pé amarelo pintalgado e figura desconhecida; Caveira verde de cabeleira loira sob fundo azul; personagem linear, azul e vermelho sobre Caveira amarela; Caveira vermelha dotada de corpo feminino amarelo, verde, azul e cinzento; serpente com pintas vermelhas e cobra-dragão azul; grande fetiche azul sob fundo vermelho³¹³; grande membro azul com sexo negro sob Caveira loira de lábios vermelhos; pássaro de bico vermelho, tronco com seios vermelho, Caveira verde com corpo azul e púbis preto e branco; esquema linear no qual sobressai uma Caveira azul e uma cobra da mesma cor; grande fetiche feminino com corpo amarelo e cabeça azul; esquema linear onde pontifica uma cabeça e formas femininas; cobra azul que envolve personagem antropomorfa de cabeça verde defronte a pilha de partes anatômicas, vermelhas, azuis, amarelas e verdes; grande fetiche vermelho com corpo feminino;

³⁰⁹ Anexos, p. 68.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 69

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² Anexos, p. 70.

³¹³ *Ibidem*.

Caveira amarela pontuada de signos lineares, azuis e vermelhos; Caveira dançarina com seios vermelhos que ergue uma perna azul sobre Caveira amarela com seios; serpente com pintas vermelhas e cobra-dragão azul; Caveira-dragão vermelha com corpo feminino³¹⁴; grande fetiche feminino com corpo sarapintado³¹⁵; Caveira dançarina com seios vermelhos que ergue uma perna azul sobre Caveira amarela com seios; Caveira amarela pontuada de signos lineares, azuis e vermelhos; grande fetiche vermelho com corpo feminino; cobra azul que envolve personagem antropomorfa de cabeça verde defronte a pilha de partes anatómicas, vermelhas, azuis, amarelas e verdes; esquema linear onde pontifica uma cabeça e formas femininas; grande fetiche feminino com corpo amarelo e cabeça azul; esquema linear no qual sobressai uma Caveira azul e uma cobra da mesma cor; pássaro de bico vermelho, tronco com seios vermelho, Caveira verde com corpo azul e púbis preto e branco; grande membro azul com sexo negro sob Caveira loira de lábios vermelhos; grande fetiche azul sob fundo vermelho; Caveira vermelha com corpo feminino, verde, vermelho, amarelo e azul; personagem linear, azul e vermelho sobre Caveira amarela; Caveira verde de cabeleira loira sob fundo azul; cobra azul de língua bífida vermelha, triângulo púbico azul fendido, pé amarelo pintalgado e figura desconhecida; Caveira amarela com corpo feminino pisando pequena Caveira desenhada a preto; membro avermelhado «em forma evolutiva», serpente quadripartida com língua bífida vermelha, criatura desconhecida sarapintada, braço amarelo e vermelho, dois triângulos púbicos azuis; grande muxique vermelho sobre entes antropomorfos cinzentos, ladeado de serpente vermelha, triângulo púbico azul e braço amarelo; Caveira vermelha com corpo feminino, verde, vermelho, amarelo e azul; Caveira avermelhada com lábios verdes sobre um emaranhado de membros que formam dois corpos distintos, voltada para pequena Caveira desenhada a negro; figura feminina próxima dos grandes fetiches, delineada a azul, e pequena serpente, delineada a vermelho; conjunto formado por Caveira verde, tronco feminino vermelho, cobra verde e amarela, cobra verde e azul, além de quatro pequenos membros anatómico; um ente de cabeça vermelha com um braço e duas pernas, sendo uma delas pintalgada;

³¹⁴ Anexos, p. 71

³¹⁵ *Ibidem.*

numa mancha azul evocativa da água, três seres antropomorfos, duas serpentes, dois seios e um par de nádegas.

Sem que as serpentes e as Caveiras desapareçam, embora estas surjam com maior frequência do que aquelas, as quais diminuem o assédio a personagens do sexo feminino - a morte mais poderosa do que a tentação -, a Galeria dos Feitiços difere das outras duas pelo aparecimento de personagens de inspiração africana como grandes fetiches, *muxiques* e homúnculos. Estes últimos, representados por figuras lineares de tipo *graffiti*, por vezes sobrepostas sobre uma Caveira, representam ainda uma novidade plástica. A magia dos rituais africanos é assim reavivada na *Galeria dos Feitiços* adensando o mistério da morte, do desejo e do sexo presente em todo o conjunto de Carnide.

As Grandes Viagens



Mural dos Oceanos

Tendo percorrido qualquer das três galerias, os viajantes, após descerem as escadas, encontram um novo pavimento de *calçada portuguesa* decorado com as figuras da serpente e do *muxique*. Tal como sucedia no referido tapete de entrada, estas, esculpidas em basalto, compõem formas negras contrastantes com a pedra branca do calcário. O primeiro contacto dá-se com as serpentes que, espalmadas na calçada, com a boca aberta mas sem língua e dotadas de dois olhos redondos voltados para cima (para melhor verem os seres humanos que as calcorreiam), como que vem ao seu encontro para os receberem³¹⁶. E, com os corpos ondulantes e essas bocas descerradas, recebem-nos festivas, quase com um sorriso. Depois de avançar por entre a sensualidade das cobras que lhes apontam o caminho para as portas automáticas, os

³¹⁶ No final da Galeria de Eros os viajantes são recebidos por uma serpente enquanto outras seis lhe indicam o caminho; nas Galerias das Caveiras e dos Feitiços, são recebidos por três serpentes e guiados por outras tantas. Na zona de embarque encontram-se vinte e duas serpentes de cada lado. No corredor dos elevadores estão treze serpentes. No total da calçada da estação existem sessenta e seis serpentes.

viajantes descobrem agora a magia dos *muxiques*³¹⁷, que, formando pares em frente às referidas entradas, os saúdam também com os seus braços abertos, no mais curto dos quais se enrola outra serpente. Da disposição destes pares de *muxiques*, rodopiando no solo, resulta um efeito de dança estonteante, uma saudação ritual aos viajantes.

Nessa altura já estes descortinam ao fundo, na parede do túnel que conduz para Amadora Este, num ininterrupto apagar e acender de luzes inspiradas nos anúncios da publicidade, os néones coloridos do *Mural dos Oceanos*.

Todavia, na parede do lado esquerdo cujas escadas conduzem ao cais de embarque - onde se encontram, de cada um dos lados, um par de *muxiques* próximo da escada, seguido de uma fileira alternada de onze serpentes, dezoito carros idênticos ao do Mural da Criação do Mundo, e, de novo, onze serpentes - descobrem ainda um novo conjunto de figuras: muxique amarelo que ergue e brande serpente verde com língua azul; Caveira amarela com corpo feminino e Caveira verde com corpo masculino; Caveira verde com corpo feminino ligada pela língua a Caveira branca com corpo masculino; Caveira azul com braços, pernas e pénis desproporcionado; Caveira amarela com língua-serpente azul assedia Caveira-serpente azul feminina; conjunto formado por ser feminino com grande membro azul e criatura indefinida; ser informe em fundo laranja, Caveira verde e máscara com lábios de mulher em fundo azul; camaleão-serpente azul com língua verde equilibrado em ramo-serpente; serpente azul penetrando com a língua bífida as pernas separadas de uma mulher loira.

O *Mural dos Oceanos* é a única criação de José de Guimarães na qual o corpo humano e outros elementos figurativos como as Caveiras e demais criaturas fantásticas não estão presentes. É um enovelado multicolorido de linhas «curvas e contra-curvas que tendem a organizar-se em espirais»³¹⁸, simbolizando a convulsão incessante da água do mar, a energia das ondas e a força das marés. Contudo, no movimento de expansão ondulatória destes néones, produzindo sinuosidades e formas redondas, esconde-se afinal o desenho de anatomias femininas e das próprias serpentes. E assim, as águas de tal Oceano são formadas pelas próprias Tentações já anunciadas no mural exterior, constituindo, pela

³¹⁷ Depois das serpentes, existem sete pares de muxiques; após a passagem das portas automáticas surgem mais cinco pares; e de cada um dos lados da zona de embarque há um par de muxiques. No total existem vinte e oito muxiques no solo da estação.

³¹⁸ PORFÍRIO, José Luís - *A Luz no Túnel*. Porto: Edições Afrontamento, 2001, p. 57.

sensualidade dessas pernas, seios e nádegas dissimulados e pelos meneios das serpentes luminosas, um convite irresistível ao qual os Descobridores portugueses não puderam resistir.



Mural dos Descobridores

O, atrás descrito, percurso efectuado pelos viajantes que os coloca defronte do *Mural dos Oceanos* também lhes fornece a visão do *Mural dos Descobridores*, caso optem por se deslocarem no sentido oposto. Porém, antes de transporem a porta automática que os levará ao cais de embarque, deparam-se com o texto explicativo da intervenção em Carnide (já reproduzido) escrito num pequeno muro de azulejos e, no corredor direito que desemboca no mencionado cais, com uma nova sucessão de figuras: um ser feminino com cabeleira loira com grande membro azul, perna negra e cobra verde; uma mulher loira assediada por um dragão-serpente avermelhado; uma máscara amarela em forma de Sol e uma Caveira avermelhada com corpo masculino; uma Caveira verde que lambe o corpo disperso de um ser feminino com cabeleira loira; muxique amarelo que ergue e brande serpente verde com língua azul; mulher loira com peito-coração; conjunto formado por ser feminino com grande membro azul e criatura indefinida.

Numa grande homenagem aos Descobrimentos e aos navegantes portugueses, José de Guimarães relaciona o *Mural dos Descobridores* - assim como o *Mural dos Oceanos* - com o *Mural da Criação do Mundo*, devendo todavia este - numa inversão do sentido de grandeza - a sua existência àquele. Ou seja, como o tema principal que ao artista interessa celebrar é a História de Portugal e não a génese da Terra ou do Homem, a Criação do Mundo como que fornece aos Descobridores a matéria-prima onde estes vão criar uma grande obra - os Descobrimentos. Por outro lado, é estabelecido um paralelismo entre o maior prodígio divino e as façanhas dos exploradores portugueses, pois eles, com a descoberta de novas terras e novas gentes, quais demiurgos náuticos, também vão criar um novo mundo.

O mundo da globalização, no qual vivemos.

Mas também existe um nexos com o *Mural das Tentações*, porque as figuras de néon representam tanto os perigos quanto as tentações - já anunciadas pelo *Mural dos Oceanos* - que os navegantes enfrentaram. Assim, se as Caveiras e as cruces simbolizam os perigos dos naufrágios, das doenças e dos recontros com povos belicosos - e a escuridão do túnel como que acentua essa ideia de ameaça desconhecida -, as serpentes, os seios, as curvas das nádegas e os sexos femininos, representam as tentações da riqueza, do poder e de ninfas em ilhas dos amores que deslumbraram os marinheiros portugueses. E desse impulso das tentações e da coragem de enfrentar os perigos, se escreveu a História dos Descobrimentos Portugueses.

Carnide completa assim Chabacano.

3 - A FASE ASIÁTICA

Introdução

Na Fase Asiática de José de Guimarães, iniciada em 1997 e terminada em 2003, a poesia chinesa - como expressão das raízes culturais do povo chinês - desempenha um importante papel, tendo algumas obras³¹⁹ desta fase sido inspiradas por poemas de autores clássicos. Estes poetas eram também calígrafos e pintores, pois estas três artes estavam relacionadas, uma vez que os caracteres chineses evoluíram a partir de desenhos dos seres e dos objectos da realidade; por outro lado, considerava-se transmitirem as palavras imagens e permitir a escrita de um conceito a sua visualização. Assim, uma só pessoa podia criar um poema, caligrafá-lo numa tela e, ao mesmo tempo, compor uma pintura associada a essa poesia³²⁰. Como tal, nesta íntima relação entre a escrita e a imagem³²¹, a comunicação através do desenho, irrompe um nexos entre a poesia chinesa e a arte de signos de José de Guimarães.

A transposição dos caracteres chineses para estas obras representa pois mais do que a mera transcrição do poema que inspirou o quadro, ou da exploração plástica desse alfabeto ideográfico: é o encontro de duas linguagens que pertencem à mesma família. Passados vinte e seis anos após a descoberta do sistema de comunicação dos Ngoio, e depois de várias voltas ao mundo, o artista volta a encontrar uma linguagem assente no signo.

³¹⁹ As pinturas da Fase Asiática variam entre os 250x600 cm e os 57x76,5 cm.

³²⁰ Estas três actividades podiam decorrer durante a cerimónia do chá, definida como uma “religião da arte da vida” - cf. - AA/VV - *Entre os Samurais e os Xóguns: Japão 1000 - 1700*. Lisboa: Verbo, 2001, p. 97.

³²¹ Comparando as duas formas de escrita, Wolfram Eberhard considera que os chineses são um “povo do olho” enquanto os ocidentais são um “povo do ouvido”. Pouco utilizada na religião, esta comunicação por símbolos ideográficos estende-se por sua às relações sociais onde a comunicação mediante símbolos, como na prática de oferecer presentes, é considerada mais elevada do que feita por palavras. Por sua vez, na própria pintura cada elemento da natureza possui um outro significado para além da sua forma. Eberhard afirma ainda que tal forma críptica de comunicação está relacionada com a atitude pudica face ao corpo e à sexualidade que os levava a recorrer a metáforas para os expressarem – cf. EBERHARD, Wolfram - *A Dictionary of Chinese Symbols*. Londres: Routledge, 1986, pp. 8-10.

Todavia, não se trata de uma reinterpretação pictórica dos poemas clássicos segundo a estética do artista, figurando-os e escrevendo-os na tela, mas da entrada no misterioso e desconhecido universo da cultura chinesa através da porta da poesia. Os temas, os ambientes e o espírito da poesia chinesa inspiram uma nova fase plástica sem que haja necessariamente correspondência entre uma poesia específica e uma pintura - à semelhança do ciclo dedicado a Camões. Podendo tal ligação existir - e escolhemos propositadamente uma obra onde isso acontece -, na maioria das vezes verifica-se o contrário, sendo o quadro a preceder o poema, quando José de Guimarães considera que a obra que compôs se identifica com um texto que posteriormente descobre, dando-lhe então o título.

Por outro lado, as suas criaturas híbridas adaptam-se e fundem-se no complexo bestiário da mitologia chinesa, sendo um bom exemplo a nova metamorfose da serpente³²², agora transformada em dragão³²³. Resultante da permanente interacção entre o mundo natural e o mundo sobrenatural e da concomitante aparição dos deuses sob a forma de criaturas antropomorfas ou derivadas da fusão de vários animais, os seres mitológicos chineses, sem perda das suas anteriores funções benéficas ou maléficas, passam igualmente a participar nos jogos eróticos dos personagens de José de Guimarães. Assim, também nessa espantosa variedade de animais, criaturas mitológicas e génios chineses encontra o artista terreno fértil para um cruzamento com a sua fauna, resultando então seres como perdizes com seios, assim como um enriquecimento da já complexa simbologia de cada personagem.

Desse modo, José de Guimarães condensa nas telas, privilegiando os tons amarelo e vermelho, os traços mais fortes e distintivos da civilização chinesa: no ritmo das linhas sinuosas dos caracteres e dos recortes de papel, e nas grandes manchas de cor, locais onde se esconde e se mostra a serpente-dragão, mimetiza o desejo dos calígrafos asiáticos de plasmar a força e a harmonia desencadeada pelo sopro vital responsável pela vida (Chi), pano de fundo da expressão plástica do conteúdo dos poemas. Porém,

³²² Na mitologia chinesa a serpente é a quinta criatura do zodíaco, sendo considerada inteligente mas traiçoeira. São associadas aos deuses dos rios, recebendo por isso culto e veneração. Sonhar com uma serpente é considerado um bom presságio e significa o nascimento de filhos. Como noutras culturas, simbolizam ainda o sexo masculino mas, quando apresentam a cabeça triangular, já simbolizam o sexo feminino. *Ibidem*, pp. 268-269.

³²³ Ver a obra *A perdiz e os Dragões*, p. 322.

José de Guimarães traz para esse imaginário chinês máscaras, fetiches, amantes fogosos, criaturas fantásticas, serpentes, caveiras, esqueletos. Por essa via, o Império do Meio é assim de novo invadido por outras culturas que de acordo com os seus antigos preceitos consideraria bárbaras.

Então, nessa entrada na cultura chinesa José de Guimarães faz-se acompanhar das culturas africana e mexicana (assim como da própria cultura europeia), combinando depois todos estes elementos iconográficos em composições saturadas de informação visual, próximas por vezes da abstracção - distantes por isso do princípio de equilíbrio entre o cheio e o vazio presente na pintura chinesa -, onde os supraditos seres, caveiras e caracteres se encontram, chocam, sobrepõem, fundem, perseguem, seduzem e devoram. Em resumo, o artista inspira-se nos temas da poesia chinesa (e nas filosofias que lhe estão subjacentes), na caligrafia que a ilustrava (usando também tinta-da-china), nos animais por ela celebrados como as aves³²⁴, assim como no bestiário mitológico e na arte dos recortes de papel mas, pela introdução de motivos de outras civilizações e pela subordinação destas novas formas aos temas recorrentes do seu trabalho (a sedução, o desejo sexual, a morte e a vida), fá-las transcender a esfera cultural asiática para as transformar em criações universais.

Porém, nesse encontro de civilizações a presença dos elementos da cultura mexicana é de tal modo intensa que, por vezes, as diferenças entre as duas Fases são quase indistintas. Tal sucede por duas razões: a proximidade cronológica entre ambas que determina que o fluxo da natural osmose seja mais intenso e certas semelhanças entre o culto dos mortos mexicano e algumas crenças da religião tradicional chinesa. Pois consistindo a religião chinesa não numa doutrina uniforme mas num conjunto de práticas destinadas a garantir a saúde, a sorte, a fertilidade, através das bênçãos concedidas por deuses, espíritos e seres sobrenaturais, existia também um culto dos antepassados, os quais, caso não fossem devidamente honrados pelos vivos se transformariam em fantasmas que regressariam à Terra para se vingar. Por outro lado,

³²⁴ Na Fase Asiática, as aves surgem com frequência nas composições. Existindo diversos tipos de aves, não sendo possível identificá-las senão pelo título da obra, consideraremos, guiando-nos pelo *A Dictionary of Chinese Symbols*, que elas podem ser os mensageiros dos deuses - as pombas estão associadas à Deusa da fertilidade que envia os filhos e na sétima noite do sétimo mês as pegas voam da Terra para o Céu - ou, quando associadas ao Dragão, representar a união entre o masculino e o feminino.

no conceito de inferno chinês - um purgatório onde o pecador é punido durante algum tempo até regressar à vida, como homem ou animal - há uma situação de castigo na qual o supliciado é obrigado a dançar com uma mulher esqueleto sobre uma superfície quente³²⁵.

Ademais, no Japão, no início do século XX, existia ainda uma autêntica Festa dos Mortos chamada *Bon*, cujo ritualismo muito a aproxima da mexicana, que Wenceslau de Moraes descreve da seguinte forma: «[...] uma vez em cada ano abandonam gostosamente as sepulturas, para virem hospedar-se, por curtas horas, no lar familiar. A comemoração dos mortos é, pois, n'este país, um incidente de júbilo, de festa, resumindo-se no acto de preparar a recepção e de acolher a visita de velhos pais, e avós desaparecidos.

Com a necessária urgência, asseiam-se os aposentos, colocam-se junto do altar dos mortos - sempre existente em cada casa - flores e refeições para o seu regalo; acendem-se as lanternas, ao longo das estradas ou das praias, segundo as circunstâncias, para indicarem o caminho aos espíritos errantes; e na noite de 13 [Julho] as famílias vão em chusma aos cemitérios, a convidarem os mortos a honrá-las com a sua benévola visita.»³²⁶.

Comparado com os antigos artistas asiáticos que procuravam na obra de arte captar a harmonia da natureza, José de Guimarães propõe o encontro - numa harmonia que pode revelar violência - das culturas. Mas, nessa demanda da autenticidade da criação estética pelo regresso à origem, os primeiros respeitavam as leis das matérias-primas que iriam trabalhar enquanto o segundo preserva as tradições dos povos que o inspiram. Por outro lado, se os pintores chineses tentavam captar o espírito da paisagem para, juntamente com o poema que caligrafavam, criar obras destinadas a uma contemplação meditativa³²⁷, também José de Guimarães, servindo-se da sua linguagem plástica, intenta produzir uma arte que suscite a reflexão do espectador; radicando agora a

³²⁵ EBERHARD, Wolfram - *A Dictionary of Chinese Symbols*. Londres: Routledge, 1986, pp. 142-143.

³²⁶ MORAES, Wenceslau de - *Cartas do Japão*, I, 2ª série, 1907-1908. Lisboa. Editora Portugal – Brasil, p. 264.

³²⁷ GOMBRICH, E. H. - *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S. A., 1993, p.108.

diferença no facto de a pintura tradicional chinesa transmitir paz e serenidade enquanto as composições do artista português provocarem assombro e sobressalto.

Importa ainda salientar que na Fase Asiática é dada continuidade à anterior expressão plástica que combina o primitivismo, o informalismo e a técnica do *dripping*, sendo ainda afirmado pelo simbolismo cromático das cores verde e vermelha, as quais se junta agora a amarela, a presença de Portugal. E tal presença, tendo em conta as referidas relações do passado com a China e o Japão, a efectiva estada em ambos os territórios e a herança cultural lá deixada, confere a esse simbolismo um sentido histórico tão autêntico quanto ao registado nas obras da Fase Africana. Trata-se assim, pelo encontro de três civilizações, das suas obras mais complexas e enigmáticas, nas quais é condensado todo o imaginário do próprio artista e, desse modo, pela exposição da cultura de povos que colonizamos ou com os quais convivemos durante séculos, também da própria História de Portugal.

Por isso, não nos devemos admirar por a sensualidade e o desejo dos personagens de José de Guimarães não se refrearem ante a contenção com que o amor e o sexo³²⁸ são tratados pelos poetas chineses, pois se no choque com as caveiras e esqueletos mexicanos, entes descarnados e frios, não só mantiveram os anteriores ímpetos sexuais, como por vezes parecem ainda mais insaciáveis, no encontro com a civilização chinesa manifestam igualmente o seu irreprimível desejo e a necessidade de criar jogos de sedução ou assediar as figuras femininas. Conquanto o Budismo ensine a renúncia aos prazeres da vida como via para atingir a iluminação - o Nirvana -, José de Guimarães, pelo contrário, longe dessa morigeração do corpo, encontra no excesso e no gozo dos deleites carnavais o único caminho pelo qual o seres humanos realizam a sua natureza.

Todavia, existe uma outra razão para tal sexualidade desenfreada se voltar a manifestar, pois nesta Fase Asiática, além da cultura chinesa, José de Guimarães vai à cultura

³²⁸ Por influência de Confúcio, a vergonha e a moral permanecem até ao presente associadas. Na arte do passado a nudez era considerada ofensiva e bárbara, não existindo por isso representações do corpo humano despido, e os assuntos de natureza sexual eram referidos de uma maneira simbólica, metafórica e indirecta; o uso de trocadilhos para aludir ao sexo é, ainda hoje, também uma das formas de que os chineses se servem para não ofender o seu interlocutor - cf. EBERHARD, Wolfram - *A Dictionary of Chinese Symbols*. Londres: Routledge, 1986, p.p 10-11.

japonesa inspirar-se nas gravuras eróticas de Hokusai³²⁹ - *Shungas*³³⁰ -, as quais revelam cópulas brutais, não raro resvalando para a violação e até para a bestialidade, onde mulheres submissas são possuídas por homens dotados de uma genitália desproporcionada em posições bizarras, ou por criaturas mitológicas e animais como polvos. Nestas gravuras, onde os homens parecem comportar-se no coito como um guerreiro no campo de batalha mas, paradoxalmente, é dada grande importância ao decoro e à contenção das emoções, surgem por vezes manifestações subtis de afecto, ou de grande intimidade, para com a amante, como um beijo.

Entre tais práticas bestiais e violentas envolvendo mulheres indefesas e homens viris ou criaturas lascivas, presentes nas *Shungas*, nas quais o beijo dos amantes também é figurado pelo enlace das línguas, e a abordagem sexual de José de Guimarães, onde os seres masculinos se lançam esfaimados sobre as personagens femininas, surge naturalmente um paralelismo e uma sintonia temática que permite ao artista prosseguir (sobretudo na série Hong-Kong) a exploração do erotismo e do sexo sob uma perspectiva japonesa, como quando mimetiza as posturas dos corpos entrelaçados dos amantes figuradas por Hokusai ou recria os genitais desproporcionados com que o pintor japonês dotou os personagens masculinos.

E assim, nesta Fase Asiática José de Guimarães, sem perda do mistério e do misticismo oriental, e recordando-nos ainda a presença portuguesa no Oriente, opera a síntese do decoro da poesia chinesa com o excesso de Hokusai, prevalecendo todavia o segundo sobre o primeiro.

³²⁹ Hokusai nasce em 1760 em Katsushika, pertencente à província de Edo, a qual se havia tornado a capital do país e onde viviam um milhão de pessoas. Sob a orientação do mestre Katsukwa Shunshō, Hokusai, com o nome de Katsukawa Shunrō, começará então a sua carreira de artista criando gravuras de actores do mencionado teatro *Kabuki*. A partir de 1780 Hokusai começa a explorar outras temáticas, como as lendas japonesas, a cultura chinesa, os retratos de mulheres e as paisagens. Na obra *A grande vaga*, revela influências ocidentais, como a profundidade, as sombras, o claro e escuro, o tratamento das nuvens e a ocupação de grande parte do espaço da composição pelo céu - cf. FORRER, Mathi - *Hokusai*. Munique: Prestel, 1991.

³³⁰ As principais gravuras eróticas de Hokusai - *Shungas* - surgem no ano de 1810, resultado da observação privilegiada de uma casa de chá que proporcionava encontros com cortesãs, a qual pertencia a um seu aluno. Como a nudez não era considerada erótica, resultado da prática de banhos comuns - *Sento*-, os corpos são geralmente cobertos por *kimonos* e, devido à importância dada ao decoro e à contenção das emoções, as expressões de prazer contidas. Estas imagens são acompanhadas de caracteres com um poema ou um diálogo entre os amantes, revelando as suas fantasias e as suas confissões, e apresentam elementos iconográficos simbólicos, como uma flor aludindo à pureza ou à virgindade da mulher- cf. FORRER, Mathi; GONCOURT, Edmond de - *Hokusai*. Paris: Flammarion, 1998.

Por fim, através das esculturas públicas situadas no Japão e em Macau, nas quais a influência africana se manifesta - pois na arte negra as peças são construídas para influenciar a realidade onde os seres humanos vivem -, o artista intervém na vida quotidiana através da arte, criando zonas onde ambas não se distinguem mais. Assim, na cinzenta e lúgubre cidade de Kushiro no Japão, permanentemente encoberta pelo nevoeiro, o ritmo, a cor e a luz trazidas pelas esculturas e pelos bancos de José de Guimarães transformam o panorama urbano e, por lhe oferecer um sentido de festa, e até alegria, que nunca havia conhecido, a própria identidade do local e do seu povo. Por outro lado, a luz dos néones inserida dentro das esculturas como que ilustra o conceito budista de iluminação interior estabelecendo um contraponto de equilíbrio - semelhante ao que na cultura ocidental existe entre o prazer do corpo e o aperfeiçoamento do espírito - à sensualidade que as formas ondulantes destas esculturas insinuam. E essa é uma das vias - sendo as outras a inspiração em símbolos e caracteres locais - pela qual, captado o *Genius Loci*, se inserem harmoniosamente no meio onde foram colocadas. Foi pois fundamental para compreender a Fase Asiática de José Guimarães, a leitura da antiga poesia chinesa, a consulta de um dicionário de símbolos chineses, assim como a revisão da obra de Hokusay.

1 - Os Portugueses na China

Conquanto há mais de sessenta anos não navegassem os chineses pelas costas da Índia, a recordação desse povo de pele e feições distintas não se dissipara na memória dos habitantes do litoral. Desse modo, os primeiros relatos sobre os chineses e a China que os portugueses escutaram ocorreram por volta de 1500 através dos indianos.

Denominando-se o Império Celeste ou Império do Meio, a China, devido a auto-suficiência agrícola, ao desejo de controlar o comércio da seda e à necessidade de se defender das invasões dos mongóis, desenvolveu-se como uma potência terrestre, só enveredando pela expansão marítima no século XI, durante o governo dos Sung, quando, ante o avanço pelo Norte de tribos nómadas, os imperadores são forçados a mudar-se para o litoral Sul e a substituir o comércio terrestre pelo comércio marítimo.

Para tal, constroem uma grande frota comercial, assim como uma armada guerreira protectora, com as quais chegaram à África oriental, ao Malabar, e a Malaca- tornando o seu sultão vassalo do imperador chinês.

Será a partir de Malaca, conquistada em 1511, que o primeiro navegante português - Jorge Gonçalves - chegará a Cantão. Todavia, ao contrário de Vasco da Gama, o qual buscava especiarias e demandava por cristãos, os portugueses viajaram para a China mesmo sabendo da inexistência de ambos, por o vice-rei da Índia Afonso de Albuquerque ter compreendido que a consolidação da presença portuguesa no Oriente dependia do controle das suas rotas marítimas, e não apenas da rota do Cabo. Começou então a nascer um comércio regular com a China que levou D. Manuel I, buscando dilatar a área de influência do império, a enviar uma primeira embaixada de Portugal em 1515, comandada por Fernão Peres de Andrade. A embaixada chega a Cantão em 1517 e Tomé Pires instala-se depois em Pequim como representante do rei de Portugal na China.

Porém, o auspicioso começo das relações entre os dois países é perturbado em 1519 por um série de incidentes desencadeados pelo navegador Simão de Andrade em Cantão, o qual desembarcou e construiu um forte sem autorização do imperador chinês, enforcou um dos marinheiros e submeteu o comércio dos mercadores estrangeiros aos seus interesses. Mesmo tendo Simão de Andrade partido um ano depois, tal atitude sobranceira maculara as boas relações entre Portugal e a China e criara um sentimento de desconfiança para com os portugueses entre os mandarins chineses; assim, após a morte do imperador Wu-tsung, não tendo os primeiros acatado a ordem dos segundos para cessarem as actividades mercantis, foram expulsos pela força os portugueses de Cantão, findas as relações diplomáticas e nunca mais se ouviu falar de Tomé Pires.

Deste insucesso não tomara ainda conhecimento D. Manuel I, pois tendo recebido as boas novas de Fernão Peres de Andrade, tratara de ordenar a construção de uma feitoria na China, protegida por uma fortaleza e uma armada de guerra. Mas não tardou o monarca a descobrir a realidade porque aquele a quem nomeou primeiro capitão da China - Martim Afonso de Melo -, quando penetrou nos seus mares foi atacado pela marinha chinesa e forçado a retroceder. Desfeito o sonho de o império lusitano cooptar

a China, os portugueses reforçaram as defesas de Malaca e prepararam-se para uma possível invasão chinesa. Porém, tal nunca chegou a acontecer.

Em vez disso, em 1527 os mercadores chineses regressam a Malaca, vindos todavia de Fuquiem, província costeira do Norte. Não desperdiçam os portugueses semelhante oportunidade de reataram as relações comerciais com o Império do Meio e passam também a navegar regularmente para essa região; o crescimento destas trocas leva a criação de um posto comercial no porto de Liampó. Mas, repetindo-se a história, os conflitos entre chineses e portugueses voltam a ditar a expulsão destes em 1545, assim como do porto de Chincéu em 1548. Porém, como nessa altura, resultado da chegada dos portugueses ao Japão e do sequente papel de intermediário entre os dois países, o comércio sino-nipónico garantia avultados lucros aos mandarins, também aos chineses interessava que se achasse um local no seu território para a instalação de uma feitoria portuguesa.

Tendo recommçado a negociar na ilha de Sanchuão - onde morreu São Francisco Xavier em 1552 -, os mercadores portugueses, beneficiando da passagem pela China dos navios da rota entre a Índia e o Japão, conseguem que lhes seja concedido o direito de se estabelecerem em Macau - ou Cidade do Nome de Deus - em 1557. Semelhante feito muito se deve também à acção de Leonel de Sousa que, pela via diplomática e pela via militar, persuadindo as autoridades chinesas de um aumento dos lucros, expulsando os piratas e refreando a ganância dos aventureiros lusos, convenceu os chineses de que a presença portuguesa os enriqueceria e lhes garantiria segurança. Graças à perseverança dos mercadores portugueses, Macau torna-se então o elo de ligação entre a Índia e o Japão, reforçando a posição de Portugal no Extremo Oriente mas também demarcando o limite da sua penetração mercantil na China.

Seriam os missionários do Padroado Português do Oriente, que fruto do seu proselitismo conseguiram ser admitidos na corte imperial de Pequim, os continuadores das relações entre portugueses e chineses. Entretanto, graças ao trabalho de investigação dos jesuítas, Macau torna-se também um centro cultural onde era compilada a principal informação existente sobre a China, os seus usos e costumes. Dos principais escritos do século XVI sobre a China destacam-se: cartas de jesuítas com o título *Informação de algumas cousas acerca dos costumes e leis do reino da China que um homem que lá*

esteve cativo seis anos contou em Malaca no colégio da Companhi, 1555; Décadas de Ásia de João de Barros, 1552 a 1563; Tratado da China de Galiote Pereira, 1563; o Tratado em Que Se Contam mui por Extenso as Cousas da China com Suas Particularidades, e Assi do Reyno de Ormu, 1570; Peregrinação de Fernão Mendes Pinto, 1578. Nesta última obra é feita a seguinte descrição maravilhada de Pequim: «[...] soberbos edificios, infinita riqueza, sobejíssima fartura e abastança de todas as coisas necessárias, gente, trato e embarcações sem conto, justiça, governo, corte pacífica [...]»³³¹.

A Companhia de Jesus instala-se no seu território em 1563, em 1569 cria a Santa Casa da Misericórdia de Macau e em 1594 funda o Colégio de São Paulo, visando formar missionários entre os nativos que depois evangelizassem a China. Esta evangelização, iniciada pelo jesuíta Matteo Ricci, o qual chega a obter permissão mandarinal para fundar uma missão em Zhaoqing, não logrou porém propagar a fé cristã ou dar a conhecer a cultura portuguesa, travada pela crescente desconfiança das autoridades chinesas para com os cristãos. A estratégia jesuíta consistiu então na tentativa de associar a religião cristã à dos chineses e de pela conversão dos mandarins fazer irradiar o cristianismo pela China; Ricci frequentava a corte imperial vestido com a indumentária dos nobres chineses procurando que através da divulgação da cultura europeia os levasse à conversão cristã. Mas, com a vinda das ordens mendicantes para Macau, as heterodoxas práticas prosélitas jesuítas são denunciadas por aqueles ao Papa, por considerarem que a participação destes em cerimónias em honra de Confúcio equivalia a prestarem culto a uma outra religião, chinesa.

Fruto de rivalidades mais terrenas do que espirituais entre as duas ordens, esta querela só será ultrapassada um século depois, quando em 1742 o Papa Bento XV proíbe as práticas sincréticas, ecuménicas e multiculturalistas dos jesuítas- das quais D. Afonso de Almeida havia sido precursor pelo incentivo de casamentos mistos. Esta decisão de regresso à ortodoxia evangelizadora enfraqueceu as missões religiosas por ter reaberto o abismo cultural entre chineses e portugueses e as concomitantes tensões daí advindas.

³³¹ PINTO, Fernão Mendes - *Peregrinação*. Lisboa: Edições Afrodite, 1971, p. 386.

Ainda assim, Portugal continuou a zelar pelos seus interesses na China: em 1690, D. Pedro II obteve do Vaticano autorização para criar dois bispados em Nanquim e Pequim; entre os séculos XVII e XVIII são enviadas três embaixadas com presentes para o imperador; e, como retribuição, D. João V recebe em 1722 uma delegação chinesa que lhe entregue um valioso presente enviado pelo imperador Kang-Hi.

1.2 – Macau: a fusão de culturas?

Nos primeiros tempos de Macau, durante os quais os chineses não eram autorizados a viver dentro colónia portuguesa, a população era constituída por marinheiros lusos acompanhados por mulheres trazidas da Índia, de Malaca e de outras terras do Império. Naturalmente, tais macaenses resultavam de uma miscigenação na qual os chineses não estavam incluídos e cuja língua era um dialecto luso-malaico. Só a partir do século XVII começam os portugueses a ter como concubinas mulheres chinesas e depois a desposá-las.

Por outro lado, com o encerramento do comércio japonês em 1639, a partida de mercadores portugueses e a consequente crise económica, muitas crianças chinesas são abandonas na *roda dos enjeitados* criada pela Misericórdia de Macau. Desse modo, centenas de órfãos passam a receber formação religiosa, contribuindo assim - apesar de o apoio da Misericórdia se cingir a um período de sete anos, devolvendo-as depois à rua - para o desenvolvimento do cristianismo no território. Porém, apesar da actual existência de considerável número de chineses cristãos e da continuidade de escolas dirigidas por ordens religiosas, a maioria da população permanece fiel ao culto ancestral dos antepassados e enterra os seus mortos em cemitérios próprios, apenas escolhendo um cemitério cristão por uma questão de bom posicionamento espacial, de acordo com a teoria do *Fengshui*. Assim, uma fusão de culturas, como sucedeu por exemplo no Brasil ou em Cabo Verde, parece nunca ter acontecido em Macau.

No caso da língua, mesmo tendo nascido um dialecto crioulo luso-chinês que se impôs entre a maioria da população de Macau, suplantando a primeva miscelânea luso-malaica, no presente, tal dialecto, praticamente desapareceu na comunicação entre os

falantes, subsistindo os seus ténues ecos em canções populares e anedotas. Esta extinção linguística começou em 1850, quando Portugal fomentou o ensino da sua língua em Macau, passando as crianças a aprender nas escolas ou português ou chinês, o que levou a que o anterior dialecto, durante séculos indispensável para o entendimento entre os dois povos, se haja tornado obsoleto. Por outro lado, o português tornou-se a língua oficial da administração pública, o inglês impôs-se como língua dominante no comércio internacional e, como nesta altura o mercado interno era praticamente dominado pelos chineses, a sua língua³³² passou a ser a única. Uma das *provas* desta separação entre o português e o chinês, da dificuldade de uma língua penetrar a outra, é, ao contrário do que sucedeu no Japão, o reduzido número de vocábulos portugueses que o chinês incorporou.

No caso da pintura, a separação das culturas é ainda mais acentuada, não tendo nunca se desenvolvido um estilo macaense que sintetizasse a arte portuguesa e a chinesa. Uma das razões desta impossibilidade estética, residiu no facto de para os chineses o artista não passar de um técnico cuja função é reproduzir um modelo antigo considerado perfeito, enquanto para os portugueses o artista ser um criador - ainda que limitado por algumas normas e regras - que expressava a sua sensibilidade. Deste modo, jamais os chineses consideraram a possibilidade de incluir os estilos dos portugueses nas suas obras, ao passo que estes, decerto também movidos por princípios religiosos e pela convicção do seu superior gosto, resistiram a incorporar os estilos chineses nas suas criações. E se os biombos Namban chineses retratam os portugueses, tal apenas se reflecte no conteúdo da obra, e não na forma ou estilo.

No caso da arquitectura, também os portugueses continuaram a construir edifícios e igrejas de acordo com a traça ocidental, residindo a influência chinesa na transposição de elementos decorativos para as fachadas - como sucedeu na igreja de São Paulo -, enquanto os chineses, por sua vez, se mantiveram fiéis aos seus estilos arquitectónicos tradicionais.

³³² No Norte da China falam-se as seguintes línguas: o Túrquico, o Mongol, o Tunguso, o Coreano, o Indo-Europeu; no Sul: o Tibetano-Birmanês, o Tai, o Miao-Yao, o Bai, o Mon-Khmer, o Austronésio. Além destas línguas existem os dialectos Mandarin, Gán, Xiang, Hakka, Wú, Min, Yué. De origem Sino-Tibetana, o Mandarin é o dialecto mais falado na China, sendo utilizado por mais de um bilião de pessoas - cf. RAMSY, S. Robert - *The Languages of China*. New Jersey: Princeton University Press, 1987, pp. 16-17, ilustrações 4 e 6.

A mesma demarcação cultural verificou-se no campo da medicina, onde nem os médicos portugueses, ao invés do interesse demonstrado pelos métodos indianos, se interessaram pelas práticas dos seus congéneres chineses, nem estes tão pouco mostraram curiosidade face aos tratamentos ministrados pelos portugueses. Hoje, a medicina tradicional chinesa continua a ser a preferida pelos autóctones, embora a medicina ocidental também seja praticada. Todavia, não se misturam.

Excepção a esta ausência de sincretismo, o paladar vencendo a resistência cultural, a gastronomia macaense tornou-se permeável às influências portuguesas - ou trazidas pelos portugueses, como as especiarias -, integrando na sua dieta alimentos tais a batata-doce, o amendoim, o feijão verde, os grelos, a alface, o pimentão, e frutos tropicais como o ananás, a goiaba, a papaia e a anona. Além disso, o método de fabricar pasta de camarão dos portugueses deu origem a uma indústria local. Com pratos tendo nomes como *Tasho* e *Capela*, a actual gastronomia macaense é muito apreciada pelos portugueses residentes em Macau, havendo igualmente considerável procura de restaurantes portugueses por parte dos chineses. Porém, tal como sucedeu ao longo de cinco séculos de vidas separadas, as duas comunidades apenas se juntam num jantar para tratar de negócios.

Talvez então José de Guimarães seja o primeiro artista português a romper essa barreira cultural, unindo, todavia, não apenas a China a Portugal, mas também a outras partes do mundo com as quais nunca manteve contactos no passado; oferecendo assim à China um importante papel no Encontro de Culturas do presente que a globalização económica - da qual a China é o líder - ainda não lhe havia concedido. Por outro lado, ao contrário do que pensavam os antigos estetas chineses, totalmente avessos à inovação, mostra ainda como a preservação da cultura tradicional chinesa pode ser feita através arte contemporânea.

2 – Os Portugueses no Japão

Sabe-se que portugueses chegaram ao Japão em 1543, desembarcando na ilha de Tanegashima, mas permanece a dúvida se os autores do feito terão sido António Mota,

António Peixoto e Francisco Zeimoto ou Fernão Mendes Pinto, Diogo Zeimoto e Cristóvão Borralho. Uma certeza, porém, existe: tratava-se de marinheiros que actuavam por conta própria, à margem da jurisdição do Estado da Índia ou da Coroa portuguesa. Como já mencionado, é a partir do porto chinês de Liampó que os mercadores portugueses planeiam a viagem ao Japão, aproveitando a proximidade geográfica. Tendo a China e o Japão cessado as relações comerciais, os portugueses aproveitam a oportunidade para reanimar as trocas da seda chinesa pela prata japonesa - negócio que se tornaria no mais rentável de todos os que desenvolviam no Oriente. Tal razão muito contribuiu para os portugueses perseverarem no esforço de conseguirem uma base na China, acabando por a obter em Macau.

Na época em que os portugueses estabelecem relações com os japoneses, estes encontravam-se num período conturbado de guerras civis resultantes das tentativas dos senhores feudais se apoderarem do poder. Uma casta de guerreiros denominada Samurais, ao serviço de senhores feudais - *Daymios* -, digladiava-se desde o século XII, fragmentando o Japão em províncias independentes; estes guerreiros possuíam um código de valores chamado Bushido, cujo princípio supremo era a defesa da honra até à morte - *Seppuku* ou *Harakiri*. Daidoji Yuzan, na obra *O Código do Samurai*, escreveu o seguinte: «consagrado à honra e ao dever, fará do seu corpo um alvo e seguirá o seu caminho, demonstrando dessa forma a sua excepcional coragem e constituindo um exemplo extraordinário para todos os que o observam»³³³. Nesta ética marcial dos Samurais e nas batalhas entre senhores feudais, encontraram os portugueses semelhanças com o espírito cavaleiresco e a sua própria História, logo motivo de forte admiração. Mas, além das mercadorias, os portugueses trouxeram algo que iria mudar a História do Japão: as armas de fogo. Tendo sido o primeiro a delas beneficiar, e logo aprendendo a manufacturá-las com ainda maior perfeição, o senhor feudal Oda Nobunaga, impôs a sua supremacia bélica sobre os exércitos inimigos criando condições para que o Japão se unificasse - tarefa concluída pelo sucessor Toyotomi Hideyoshi.

³³³ YUZAN, Daidoji - *O Código do Samurai*. Queluz. Coisas de Ler Edições, p. 29.

Em 1549, o jesuíta S. Francisco Xavier, após se ter cruzado em Malaca com Fernão Mendes Pinto e Jorge Álvares acompanhados de três japoneses, impressionado com as histórias destes, depois de preparada a missão em Goa, desembarca em Kagoshima. O estabelecimento de S. Francisco Xavier no Japão representa um importante avanço nas relações entre Portugal e o Japão, pois os jesuítas desempenharam conjuntamente tarefas de missão, de diplomacia, apoio aos mercadores, divulgadores da cultura ocidental e até conselheiros dos Shóguns. Bastante bem sucedido nestas tarefas, S. Francisco Xavier, durante os dois anos em que residiu no país do Sol nascente visitou a capital e obteve autorização do imperador para fundar missões em Yamagushi e em Funai. E em 1551, regressado a Goa, trouxe consigo um enviado de Otomo Yohishige, senhor de Bungo, o qual foi baptizado numa cerimónia de grande solenidade.

Mas, em 1563, surgiria o primeiro sinal de que para lá das relações mercantis a presença dos portugueses no Japão não era bem-vinda. Face à conversão ao cristianismo do dáimio Omura Sumitada - o qual se havia passado a chamar D. Bartolomeu -, que um ano antes havia concedido o porto de Yokoseura aos portugueses, os seus súbditos irados arrasam a cidade e expulsam os portugueses. De pouco lhes valeu, pois em 1571 os jesuítas obtêm permissão de Sumitada para se estabelecerem no porto de Nagasaki, acabando, devido a terem canalizado para esse porto o tráfego dos navios portugueses, por dar origem ao nascimento de uma grande cidade cosmopolita, edificada sobre colinas qual Lisboa, onde criam uma igreja, uma Misericórdia, um hospital e a única tipografia do país, convertendo milhares de japoneses à religião cristã. O auge desta cristianização do Japão foi o envio em 1582 de uma embaixada dos senhores de Bungo, Omura e Arima ao Papa.

Porém, da conversão dos japoneses ao cristianismo resultaram conflitos entre a sua conduta em sociedade e a prática religiosa, dos quais o mais grave foi o encerramento de templos budistas no seu feudo por Sumitada, o Daymio convertido. Sentindo a sua cultura ameaçada e não podendo tolerar as tensões religiosas entre os próprios japoneses, ameaçadoras da nova ordem imperial conquistada por Hideyoshi, este, expulsa os missionários portugueses do Japão em 1587. Contudo, infiltrados nos navios comerciais, os missionários continuaram a entrar no Japão, tendo o último bispo - D.

Luís Cerqueira - lá permanecido até 1614. No entanto, a partir da ordem de expulsão iniciam-se as perseguições aos convertidos e o derrube de igrejas.

Assim, em 1596, devido a um incidente com um navio espanhol, cujo piloto ameaçou as autoridades japonesas garantindo serem os padres agentes do rei espanhol que os iria conquistar, são crucificados dezanove japoneses e sete franciscanos, tendo o episódio levado à destruição de cento e vinte igrejas por todo o Japão; em 1614 é decretada uma nova ordem de expulsão que obriga dois terços dos missionários a partir; em 1637, a pretexto de uma revolta de camponeses em Shimabara atribuída a instigação portuguesa, milhares de cristão são massacrados; e em 1639 todos os portugueses são definitivamente expulsos do Japão. Para tal expulsão, contribui ainda a chegada dos holandeses ao país e, à semelhança do sucedido na China, os conflitos entre jesuítas e as ordens mendicantes.

Sobre a cristianização do Japão, começando por se referir a uma recente vinda de missionários americanos, Wenceslau de Moraes³³⁴ parece concordar com a expulsão dos religiosos: «[...] é bem conhecida a série de discórdias que o advento do Christianismo trouxe ao império dos Mikados. Após curtos annos de apparente serenidade e de rápida propaganda, começaram as intrigas entre jesuítas e franciscanos, as cobiças, as intolerâncias, as perseguições, a guerra civil enfim. [...] Querem os missionários - catholicos, protestantes, de qualquer seita conhecida- insistir na conversão das massas japonesas? ...[...]. O phenomeno moral da completa Christianização do Nippon importaria a sua immediata desintegração».

E de nada adiantaram as tentativas de reatamento das relações feitas por comerciantes de Macau em 1640 e pela embaixada enviada por D. João IV em 1647, pois os primeiros foram chacinados e a segunda mal recebida. Dispondo de um novo parceiro comercial- a Holanda - o Japão dispensava agora as relações com Portugal. Só em 1860 o governador de Macau Isidoro Francisco Guimarães conseguiria reatar as relações entre os dois países. No entanto, foi através dos portugueses que os japoneses descobriram o mundo e a cultura ocidental, além de restabelecerem os contactos com a

³³⁴ MORAES, Wenceslau de - *Cartas do Japão*, I, 2ª série, 1907-1908. Lisboa: Editora Portugal - Brasil, pp. 84, 85, 86.

China, quebrando assim séculos de isolamento e recebendo influências que determinaram o seu devir histórico e que perduram na actualidade.

2.1 - A Penetração da cultura portuguesa no Japão

Como mencionado, a primeira grande influência portuguesa no Japão foi a iniciação dos seus guerreiros no uso e fabrico de armas de fogo. Talvez impressionados por essa tecnologia que desconheciam, os japoneses interessaram-se muito mais do que os chineses pelos conhecimentos e pelos costumes trazidos pelos portugueses, tendo-se tornado moda entre os nobres nipónicos imitar o seu vestuário e trazer ao peito crucifixos, mesmo sem se converterem. De igual modo, em Nagasaki a população introduz na sua dieta a carne de porco e os ovos, produtos que não faziam parte dos seus hábitos alimentares.

A quase ausência de instrução pública, confinada aos templos budistas e excluindo as crianças do sexo feminino, ofereceu terreno propício à penetração jesuíta. Assim, da primeira escola fundada em 1561 em Bundo, os jesuítas conseguiram em 1583 chegar ao número de duzentas, espalhadas pelo país, havendo instruído 12 000 japoneses. A um nível superior, em 1585 foi criado um Colégio de Humanidades e Retórica em Funai, que depois se transferiu para Nagasaki. Vários nobres japoneses, formados nestas escolas e nos seminários jesuítas falavam e escreviam correctamente a língua portuguesa. Deste modo, depois do primeiro texto sobre o Japão em 1514, da autoria de Tomé Pires, com o título *Suma Oriental*, e do *Tratado em que se contém muito sucinta e abreviadamente algumas contradições e differencias de custumes ante a gente de Europa e esta de Provincia de Japao* da autoria do Padre Luís Fróis, de 1585, surge, em 1630, o Dicionário Japonês-Português compilado pelos jesuítas.

No domínio do estudo dos fenómenos meteorológicos e astronómicos, os jesuítas criaram um observatório com o apoio das autoridades de Nagasaki; o padre Pedro Gomes publicou em 1594 um texto sobre astronomia que as escolas japonesas adoptaram; o padre João Rodrigues publica a *História da Igreja no Japão*, na qual expõe conhecimentos matemáticos ligados ao calendário e à astronomia; em 1612 é

fundada em Maiyako (a capital) uma academia de matemática e astronomia; em 1612, em Nagasaki os jesuítas fazem observações de eclipse e de um cometa.

Quanto às ciências náuticas, os japoneses aproveitaram a tecnologia portuguesa e a instrução dos nossos marinheiros para melhorarem a sua frota mercante e de guerra, aperfeiçoarem a cartografia, calcular a latitude, medir a altura das estrelas, a força e a direcção dos ventos e das correntes marítimas. Desse modo, foi-lhes possível aumentar o alcance das suas viagens, chegando no século XVII a atravessar o Pacífico. Por outro lado, ainda no mesmo século, são feitos pelos portugueses os primeiros mapas do Japão, sendo celebrados na pintura de biombos.

No campo da medicina, Luís de Almeida, perturbado pela descoberta da prática do aborto e do abandono de crianças, assim como pelo elevado número de leprosos, decide ingressar na Companhia de Jesus e criar um hospital em Funai. Os resultados obtidos no tratamento daquela doença e as novas técnicas de cirurgia que passou a ensinar, tornaram-no famoso no Japão e rodearam-no de discípulos. Por sua vez, Cristóvão Ferreira, outro jesuíta, tendo começado por ser intérprete, dedicou-se igualmente à medicina e escreveu um tratado chamado *Oranda-jeka Shinan*.

Na pintura, ao contrário da China, as técnicas ocidentais impressionaram os estetas japoneses. O grande mestre foi o jesuíta João Nicolau, cujos discípulos colaboraram na decoração do interior da igreja de São Paulo em Macau; outros trabalhos a óleo destes artistas encontram-se no Vaticano e no Museu Municipal de Nagasaki. Por outro lado, alguns biombos Namban onde se representam os navios, os marinheiros e os missionários portugueses denotam influências europeias como o sentido de monumentalidade e a perspectiva. E a Catedral da Nossa Senhora da Assunção inaugurada em Nagasáki em 1601 fora construída em madeira, tal como os templos e os palácios nipónicos, e possuía varandas; no interior, não havia bancos, estando o chão coberto por esteiras onde o crente se sentaria sobre os joelhos, e existia um espaço reservado para os senhores mais importantes; já a decoração das paredes, exibindo quadros com cenas religiosas, apenas diferia das igrejas portuguesas por os seus autores serem artistas japoneses.

Também a música e os instrumentos europeus seduziram a sociedade japonesa. Nos seminários e nas escolas eram ensinadas canções religiosas e canto gregoriano, e

aprendia-se a tocar harpa, órgão, flauta e gaita-de-foles. Por isso, a quando da embaixada japonesa a Portugal os japoneses surpreenderam os anfitriões tocando órgão na Sé de Évora; depois, no regresso, a surpresa foi do nobre Hideyoshi ante o concerto de cravo, harpa e violino com que o presentearam os retornados.

E, por fim, toda esta interpenetração cultural, mesmo que efémera e abruptamente terminada, deixou na língua japonesa mais de 310 palavras de origem portuguesa.

Se no passado os portugueses, pela introdução das armas de fogo no território, contribuíram para mudar a História do Japão, no presente, pelo menos na intervenção urbanística na cidade de Kushiro, José de Guimarães, substituindo agora as armas pela arte, ou o fogo daquelas pela luz desta, também concorreu para transformar uma parte do país do Sol nascente.

3 - A Poesia Chinesa

A poesia chinesa foi ainda influenciada pelo Confucionismo³³⁵, pelo Taoísmo³³⁶ e pelo Budismo. Sob influência dos princípios da ordem e da moral confucionista, os poetas

³³⁵ Nasce dos ensinamentos de Kung Fu-Tze que viveu no século VII a.c., cuja doutrina preconiza a harmonia com o cosmos e o culto dos antepassados. A harmonia com o cosmos é aquilo que cada um deve procurar para conseguir a sintonia com o Céu. Para o conseguir deverá buscar o auto-aperfeiçoamento mediante o estudo e a meditação, o que lhe permitirá obter consciência de si mesmo e das vontades do Céu e assim desenvolver o Li- os ritos e as cerimónias. Atingido o Li, avançará para o Ren - os bons sentimentos para com a humanidade- revelando virtudes como a lealdade, o perdão, a fraternidade e podendo tornar-se justo e praticar os bons princípios chamados Y. Para os confucionistas existe um ser supremo - o senhor do Céu - responsável pelo mundo e por tudo o que acontece. O imperador é o filho dessa entidade, sendo por isso o Filho do Céu e o mediador entre ele e os homens. Depois, existem também as almas dos mortos, às quais os seus descendentes devem prestar culto, uma vez que elas podem beneficiá-los ou castigá-los. Embora considere todos os homens iguais, o confucionismo prefigura uma ordem social e moral hierarquizada onde cada um ocupa um determinado lugar que começa na família e termina no estado. O bem da sociedade implica que cada um cumpra o seu papel, devendo o mau governante, pela rotura com o mandato celeste e consequente perda de legitimidade, ser deposto - cf. CAVIN, Albert - *As Grandes Religiões do Mundo*, vol. 2. Lisboa: Editorial Verbo, 1980.

³³⁶ Tao é um conceito que pode ser interpretado como a *via*, o *caminho*, o *sentido*, a *vida*, a partir do qual Lao Tzu criou no século VI a.c. um sistema filosófico que denominou *Tao Te Ching*, cuja essência reside na ideia da via e do seu poder, do caminho e da sua virtude. Esta filosofia irá converter-se nos séculos III e II a.c. num movimento religioso. O objectivo principal do Taoísmo é a busca da *imortalidade*. Todavia, este conceito subentende imortalidade como uma vida longa em harmonia com a natureza e o meio que envolve o ser humano, devendo este ter conseguido superar-se a si próprio e assim contribuir para um progresso pessoal e colectivo num mundo em permanente evolução. Deste modo grandes heróis do

exortaram a ética e o dever para com a sociedade e a família, criando uma poesia destinada a educar os cidadãos. Os poetas taoistas fizeram a apologia do refúgio na natureza e da solidão como via para atingir o Tao; na procura de estados de êxtase espiritual, criaram paisagens etéreas, espaços oníricos e criaturas fantásticas. Composta geralmente por monges, a poesia de influência budista exaltou a natureza e as paisagens na busca do caminho para a iluminação do ser humano³³⁷.

Desde os primeiros signos, a escrita chinesa³³⁸ não se limitou a ser um mero suporte da língua falada; para além dos sons, das ideias, dos objectos e seres vivos que representava, os caracteres chineses, numa metamorfose que evoluiu do figurativo para o abstracto, por vezes juntando dois signos para formar um terceiro, mas sem perda da relação com a realidade, constituem uma expressão plástica que eleva a escrita a uma forma de arte. Como tal, este sistema de representação do mundo que estabelece laços

passado e o próprio Lao Tzu acabam por se transformar em divindades e constituir um panteão taoista diverso, numa mistura com o culto dos antepassados confucionista. O Taoísmo defende que tudo o que existe está subordinado à acção interdependente de duas forças contrárias- o Yin, negativo e feminino, e o Yang, positivo, masculino -, as quais formam uma unidade. Essa unidade, a qual assegura o equilíbrio do mundo e da vida, é assegurada por um terceira força que é o Tao- o criador do universo, mas indefinível. Este princípio da essência da realidade assente em dois pólos contrários - o ser e o não ser - que se harmonizam num permanente devir, pode ser exemplificado com a vida e a morte, a construção e a destruição, o sofrimento e o prazer, o calor e o frio, pois para a filosofia taoista nenhuma destas partes pode existir isoladamente. Como tal, formando ambas a referida unidade, possuem igualmente o mesmo valor e a mesma importância; deste modo, nenhum acontecimento deve ser considerado trivial, uma vez que possui um significado profundo. O Tao ensina o caminho para a ordem natural - cf. ADLER, Joseph - *Religiões da China*. Lisboa: Edições 70, 2002.

³³⁷ ÍNSUA, Adelino - *Pavilhão da chuva: antologia de poesia clássica chinesa*. Guimarães: Editora Pedra Formosa, 2002, pp. 4,5.

³³⁸ Nascida de uma escrita pictográfica que progressivamente se estiliza pela necessidade de representar o pensamento abstracto, o alfabeto chinês pode representar conceitos, ideias, objectos, seres vivos. Os caracteres da escrita chinesa são representados por uma única sílaba com um tom. Existem 415 sílabas que se multiplicam por 4 tons: uniforme, ascendente, descendente e ascendente e descendente; assim, a sílaba MA pode significar, consoante o tom, Mãe, Cânhamo, Cavalo e Insultar. Para os chineses, a língua comum que os une é a língua escrita; falando várias línguas e dialectos, todos sentem que pertencem a uma única comunidade linguística, pois embora não consigam entender as diferentes expressões orais, conseguem ler a representação escrita; por essa razão, quando um chinês se quer fazer entender usa a linguagem gestual para desenhar os caracteres comuns. A escrita chinesa foi a língua usada na administração e na cultura do Vietname até à conquista francesa, o mesmo sucedendo na Coreia até à anexação japonesa, e no próprio Japão durante os séculos em que sofreu grande influência chinesa. Actualmente, poetas, romancistas, filósofos e historiadores destes países continuam produzir uma literatura escrita em chinês - cf. GERNET, Jacques - *Le monde chinois*. Paris: Armand Colin, 1999, p. 40; CHING, Alexandre Li - *A estrutura da Língua Chinesa*. Lisboa: Fundação Oriente, 1994, p. 28; RAMSY, S. Robert - *The Languages of China*. New Jersey: Princeton University Press, 1987, pp. 16-17, ilustrações 4 e 6.

entre os seus ideogramas une a caligrafia, a poesia, a pintura e até a música³³⁹. Através da caligrafia, o artista exprime a sua sensibilidade mediante o equilíbrio entre o vigor e a delicadeza do traço, procurando ainda harmonizar cada caractere com os restantes para conseguir um conjunto perfeito onde o texto, conjuntamente com o sentido espiritual, expresse a dimensão física e o movimento contido no poema.

Um bom exemplo desta associação entre os signos e a ideia ou a emoção subjacente ao texto é um verso de Wang Wei - «Na extremidade dos ramos, flores de magnólia»³⁴⁰ - onde este aborda o processo de florescimento de uma magnólia como se fizesse parte da própria árvore, servindo-se para tal de uma sucessão de caracteres que sugere essa metamorfose do botão até à flor de magnólia e recorrendo aos símbolos do homem, do rosto, da boca e da transformação, para dessa forma elevar o poema a uma experiência mística de união do ser humano com a natureza, ambos em permanente mutação.

Quanto à pintura, cujo nome *wu-sheng-hi* significa poesia silenciosa³⁴¹, a relação desta com a poesia é para os chineses umbilical, o que levou os poetas e os pintores a trocarem, e a combinarem, frequentemente os seus papéis. Atentemos no trabalho de Wang Wei, precursor da técnica da pintura monocromática e da temática da representação espiritual, que transportou para as telas a organização caligráfica de seus textos poéticos e que reflectiu nestes a visão da natureza própria da pintura.

E, como referido, a união entre estas duas artes é feita através da caligrafia. Assente na linha - elemento que lhe possibilita riqueza expressiva, mas também lhe impõe limites plásticos - a arte da caligrafia imita os movimentos vitais e os ritmos harmónicos da

³³⁹ A poesia chinesa nasce da recolha de cânticos religiosos e profanos durante o primeiro milénio antes da nossa era, dando origem às obras *Shi-jin* - criadas por camponeses que celebram o trabalho nos campos, as festas sazonais, o amor - e *Chu-ci* - de inspiração xamânica, carregada de simbolismo e conteúdos mágicos e eróticos. Na dinastia Han (206 a.c. – 219 d.c.) surge a poesia *Fu*, prosa rimada inspirada na vida quotidiana, na guerra e no amor. No final do período Tang, no século IX, começa a ser composta uma poesia destinada a ser cantada, segundo regras bem definidas, cujos versos se adaptavam a melodias preexistentes. Desse modo alguns poetas, além de adoptarem a estrutura métrica das músicas para os poemas, passam a compor versos para acompanhar as criações dos músicos, assim como para conseguirem o melhor efeito sonoro durante uma declamação. Por outro lado, sendo a língua chinesa tonal, onde cada sílaba é pronunciada por diferentes tons, cada qual conferindo um sentido diferente à palavra onde se encontra, assume uma forma cantada que assim aproxima o poema da música - cf. CHENG, François - *L'écriture poétique chinoise*. Paris: Editions du Seuil, 1977, pp. 27, 28, 32; ÍNSUA, Adelino - *Pavilhão da chuva: antologia de poesia clássica chinesa*. Guimarães: Editora Pedra Formosa, 2002, p. 3.

³⁴⁰ CHENG, François - *L'écriture poétique chinoise*. Paris: Editions du Seuil, 1977, p. 18.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 21.

natureza, dando origem a uma pintura linear, executada com os mesmos pincéis, que em vez de procurar a cópia fiel da realidade física, as suas leis geométricas e os efeitos da luz e da cor, mimetiza os fluxos da energia criadora que deu origem ao mundo (Chi) e mediante a qual ele se manifesta. Assim, ao traduzir essa essência da realidade, privilegia uma dimensão metafísica ou espiritual em detrimento da semelhança com a natureza. Então, a partir de um primeiro traço, o artista, seja qual for o tema que esteja a pintar, deverá reproduzir uma realidade *sentida* num ritmo contínuo sem interrupção do fluxo energético vital (Chi).

Desse modo, a inscrição do poema no quadro processa-se sem descontinuidade entre os elementos gráficos e os elementos pictóricos (não existindo sequer esta distinção), não se tratando de um ornamento ou de um comentário intrusivo, antes participando, tal as árvores ou as montanhas, do ordenamento espacial e compositivo da pintura, e enriquecendo-o com as meditações do poeta sobre o tema que pintou. François Cheng considera que o reforço da dimensão temporal trazido pela inclusão do verso, transforma estes quadros-poemas num «[...] universo completo e orgânico, com quatro dimensões»³⁴². Plasmadas numa só, estas duas artes acabarão por sofrer modificações: a interpenetração espacial e temporal³⁴³ desperta no poeta a ideia de que o poema se situa não apenas num tempo mas igualmente num espaço, onde os signos humanos se relacionam com os signos da natureza; os esquemas de oposição e correlação aplicados às unidades da escrita são depois transpostos pelo pintor para a organização dos elementos pictóricos no quadro.

Por outro lado, e como já mencionado, a questão da energia vital Chi ou do *Sopro Rítmico* é muito importante, pois de acordo com a tradição chinesa qualquer obra de arte deve conciliar o homem com essa corrente vital que anima o universo, reflectindo-a nas suas manifestações. Além disso, outro conceito da filosofia chinesa que rege a arte e a poesia é a oposição entre o Cheio e o Vazio, presente na separação entre a parte do quadro *habitada* e a parte *não habitada*, as linhas grossas e as linhas finas ou

³⁴² *Ibidem*, p. 22.

³⁴³ Desde a antiguidade os chineses consideram muito importantes a precisão do espaço e do tempo onde ocorre qualquer acontecimento; assim, cada cidadão sabe a sua data e hora de nascimento- porque esses dados são fundamentais para prever o seu futuro através da astrologia - e o local exacto- pela existência de forças invisíveis nesse lugar que também podem influenciar o seu destino - cf. GERNET, Jacques - *Le monde chinois*. Paris: Armand Colin, 1999, p. 35.

descontínuas, as palavras consideradas vazias e as palavras consideradas cheias, criando assim um diálogo entre o visível e o invisível, o mundo interior e o mundo exterior.

A poesia chinesa possui então as seguintes características: a celebração da natureza, a descrição feérica e contemplativa das paisagens, a apologia da vida sã no campo e nas montanhas por oposição à vida decadente nas cidades, o paralelismo entre as emoções do poeta e as estações do ano, a justaposição de imagens, sensações e sentimentos, o louvor da amizade, a nostalgia do passado, da terra natal, da família, dos amigos e da pessoa amada, a lamentação do exílio e da separação geográfica, a denúncia das injustiças sociais e o protesto contra a guerra (tratada como calamidade e nunca como feito glorioso), a embriaguez como fonte de inspiração, a depuração das palavras, os sentidos subtis e ocultos, a exploração das semelhanças fonéticas e de sentido dos caracteres, o parentesco com a música, a caligrafia e a pintura. Elementos da natureza com forte carga simbólica, como a Lua, a Montanha, a Flor de Lótus, o Pássaro o Dragão, o Céu, o Rio e as estações do ano, são recorrentemente abordados nesta poesia.

3.1 - A Poesia Tang

Durante a dinastia Tang³⁴⁴ dá-se um grande desenvolvimento da China com a realização de colossais obras públicas³⁴⁵, a criação de um sistema jurídico e tributário unificado³⁴⁶,

³⁴⁴A dinastia Tang (618-906) é fundada por Li Shimin que, aproveitando a derrocada da dinastia Sui, se torna imperador com o nome de Tang Taizong. Durante a dinastia Tang inicia-se a centralização do estado e o alargamento das fronteiras, tendo sido conquistada a Coreia e sido estabelecido laços com a Síria, Bizâncio e os persas sassânidas. Os Tang rodearam-se de homens das letras, das artes e das ciências por entenderem que o conhecimento era fundamental para o desenvolvimento da civilização chinesa e como trunfo diplomático no contacto com os outros povos. É durante o período Tang que o Japão *importa* da China a sua escrita - cf. ABREU, Graça de - *Poemas de Li Bao*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1996, pp.25-31.

³⁴⁵ Entre 587 e 608 é construída uma rede de vias de navegação constituída por canais que ligavam o rio Amarelo ao rio Yangzi e a outras regiões. O primeiro grande canal da História da China, com 1500km de comprimento e 60m de largura, ligava Luoyang a Pequim. Este conjunto de vias fluviais permitiu à dinastia Tang suportar a crise económica e alimentar causada pela rebelião do general An Lushan entre 756 e 763- cf. GERNET, Jacques - *Le monde chinois*. Paris: Armand Colin, 1999, pp. 209-211.

³⁴⁶ O novo sistema tributário Tang iniciado em 624, previa a atribuição a cada família de um lote de terra que, simultaneamente, lhe permitisse a sobrevivência e o pagamento de impostos. O pagamento era feito em cereais ou em tecidos de seda, consoante a produção de cada família. Este sistema fiscal e agrário obrigou a um recenseamento rigoroso de toda a população e à sua classificação segundo o sexo, a idade, o

a divisão do império em dez grandes regiões, o aperfeiçoamento da rizicultura por inundação, a criação de academias e escolas superiores, a aparição da técnica de reprodução de textos e desenhos por xilografia, assim como o restabelecimento dos exames imperiais para admissão de funcionários públicos. Na capital do império, Chang Na (hoje Xi Na) viviam um milhão de habitantes, população cosmopolita composta por coreanos, japoneses, turcos, indianos e persas, mas desprovida de consciência nacional e sentimento patriótico. Preocupados com essa perda da identidade chinesa, os governantes recuperam os princípios morais do confucionismo da dinastia Han (206 a.c. - 220 d.c.), o que leva a reintrodução dos referidos exames. Estes, por a sociedade da época acreditar que as qualidades morais estavam associadas à cultura poética, passam a incluir provas de poesia, medida que se irá repercutir na literatura chinesa dos anos seguintes pois milhares de funcionários³⁴⁷ são como que convertidos em poetas.

O mecenato dos imperadores - Xuanzong foi poeta, músico e actor - e os bordéis com prostitutas cantoras frequentados pelos referidos funcionários ou candidatos a tal cargo, darão igualmente forte impulso ao desenvolvimento da poesia. Por isso, além dos imperadores e dos funcionários públicos, compõem também poesia os mandarins, os generais, os nobres, os monges, os eremitas, os filósofos e os sábios, os músicos, os pintores, os calígrafos, os artesãos e as cortesãs e as prostitutas. Ou seja, todos os que dominavam a escrita.

Assim, com uma tradição de três milénios de literatura poética, a China governada pelos Tang, favorecida ainda pela descoberta da imprensa e pela conquista territorial que abre o país a outras culturas, cria condições para um florescimento e uma propagação da poesia como nunca antes havia acontecido³⁴⁸. Concisa, contida e prezando o decoro, celebradora da virtude, tratando o amor sem entusiasmo, contemplativa da natureza,

estado civil e a condição de saúde, assim como ao cadastramento dos terrenos agrícolas. *Ibidem*, pp. 216, 217.

³⁴⁷ Qualquer cidadão se podia apresentar aos exames para ingressar na administração pública e assim obter cargos com rendimentos acima da média. Como tal, existia uma relativa facilidade de ascensão social. Mas, inversamente, também sucedia frequentemente os poderosos perderem o seu estatuto social, por não existirem regalias semelhantes às usufruídas pela nobreza europeia - cf. ABREU, Graça de - *Poemas de Li Bao*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1996, pp.26-27.

³⁴⁸ Num livro publicado em 1705 intitulado *Recolha Integral dos poetas dos Tang* (Quantangshi) são compilados 48 900 poemas e 2300 autores – cf. GERNET, Jacques - *Le monde chinois*. Paris: Armand Colin, 1999, pp. 241.

autobiográfica, a poesia, antes privilégio da aristocracia, torna-se pois indissociável da vida quotidiana e expressão de todas as classes sociais. A presença constante da natureza resulta da própria geografia chinesa, do desejo de evasão dos poetas da cidade para as montanhas e do encontro com as manifestações do Tao.

António Graça de Abreu define-a assim: «é a fonte de percepção do maravilhoso, do misterioso, da depuração da alma, da mística contemplação da natureza, do entendimento e da união com a beleza cósmica. [...] A poesia opera por sugestão, também porque a língua chinesa é concisa, concentrada, sugere muito mais do que exprime. É sonora e cantante, está ligada à música, é visual graças à composição dos caracteres e à caligrafia [...]»³⁴⁹. Durante este período Tang, no qual se destacam os poetas Lî Bái³⁵⁰, Wáng Wéi³⁵¹ e Dù Fú³⁵², todas as formas de poesia existentes são recolhidas e codificadas, mantendo-se praticamente inalteradas até ao século XX. E, prova da importância que a poesia continua a ter para os chineses, considerando-a uma das mais elevadas actividades humanas, no presente qualquer celebração, casamento, funeral, encontro de amigos ou festa origina a feitura pelos próprios de poemas caligrafados que são expostos para apreciação geral.

³⁴⁹ ABREU, Graça de - *Poemas de Li Bao*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1996, p. 33.

³⁵⁰ Lî Bái (701-762), nasce Tokmuk, no Turquestão, para onde o avô, mandarim, terá sido exilado. Passa a infância e a adolescência em Sichuan onde recebe uma educação tradicional. De temperamento exaltado e brigão, renega a moral confuciana preferindo a acção dos mestres das artes marciais e a exploração da natureza. A aprendizagem do Taoísmo principia quando aos dezanove anos vai viver para as montanhas entre Sichuan e Gansu. No ano 724 desce o rio Amarelo e percorre várias cidades da China. Casará quatro vezes e será protegido pelo imperador Xuanzong, mas recusa-se a fazer os exames imperiais. Caracteriza-se pela linguagem espontânea, os sentimentos comuns elevados a algo extraordinário, a imaginação fantasiosa, a exaltação dos grandes espaços da natureza, das montanhas, dos rios e do céu com os quais se procura consubstanciar, a extravagância, o estado de embriaguês, a atracção pelas mulheres, e os conceitos do Tao - cf. *Ibidem*.

³⁵¹ Wáng Wéi³⁵¹ (701-751), nasce na Prefeitura de Qi nos arredores de Tayuna, vai com o pai para a capital Chang 'na, aos dezanove anos apresenta-se ao exames provinciais e obtém o primeiro lugar. Mais tarde é mandarim e ocupa cargos importantes na corte. Além de poeta, é pintor- tendo fundado a Escola do Sul, que procura retratar as manifestações do espírito- calígrafo, músico. Influenciado pelo budismo Chan ou Zen, busca a dimensão metafísica da natureza, capta o som dos ventos, das cascatas de água, do canto dos pássaros, o menear das nuvens e a cintilação do luar, transmitindo paz e serenidade, venera ainda a quietude, o silêncio, o vazio e a espontaneidade. O apogeu da sua obra são vinte meditações em forma de quadr alusivas a paisagens do vale do rio Wang - cf. ABREU, Graça de - *Poemas de Wang Wei*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1993.

³⁵² Confucionista, Dù Fú caracteriza-se pela linguagem rica e variada, o domínio da métrica, a sensibilidade e o humanismo, reflecte o período turbulento no qual viveu, estende a poesia a temas anteriormente considerados indignos dela como a caligrafia, a vida doméstica e os animais, numa gama variada de estilos - cf. <http://www.arquitrave.com/libreria/librospdf/du-fu.pdf>.

4 – As OBRAS



Série China 1997

Na transição da Fase Mexicana para a Fase Asiática, escolhemos começar por esta composição uma vez que há uma clara mistura de personagens da Festa dos Mortos com figuras da mitologia chinesa. Conquanto na maioria das obras desta fase tal suceda - pois quem pode passar de um mundo para o outro (do dos mortos para o dos vivos), também pode atravessar diferentes Fases - a presença de elementos da cultura mexicana, assim como de máscaras - cuja matriz é sempre africana - é mais intensa no conjunto de trabalhos datados de 1997 do que nos posteriores. Como se, progressivamente, José de Guimarães se distanciasse do México para se embrenhar na rota da Ásia - sem todavia nunca quebrar essa ligação. Nestes trabalhos iniciais, apesar do aumento do número de personagens em relação à dita fase anterior, os quais tendem a aglomerar-se no centro do quadro, verifica-se também que a superfície da tela ainda não se encontra repleta de elementos iconográficos, sobrando espaço para jogos de cheio e vazio, ao contrário do que sucederá a partir de 1998, com a hiper-concentração de figuras, silhuetas, caracteres chineses, recortes, manchas e escorrência de tinta no espaço do quadro.

Nesta obra, ao som da música de corneta e pratos tocada por um esqueleto sentado num banco, um grupo heteróclito de criaturas olha e avança para algo que não conseguimos ver. O artifício da realidade fora do quadro - tal como sucedia na obra *Série México* -, a qual, por não poder ser vista, pode constituir tudo o que a imaginação do espectador conceber, como o que o desafia a participar do jogo completando a parte que falta; aceite o desafio, aquilo que está oculto passa assim a ser tão importante quanto aquilo que é visível. Porém, se na referida obra da Fase Mexicana o conhecimento dos rituais sanguinário dos Aztecas nos levava a supor que os personagens olhavam para novas vítimas, nesta composição torna-se mais difícil encontrar uma referência histórica ou iconográfica sólida (o título também nada revela) a partir da qual se possa fundamentar uma suposição. Deixemos portanto intocado o mistério quanto ao que não podemos ver.

Pois aquilo que vemos fornece suficiente matéria para nos despertar a imaginação e a reflexão.

Sob um fundo cinzento com uma mancha verde que aglutina todos os personagens, descobrimos o mencionado esqueleto músico, uma criatura assemelhada a um polvo, a cabeça de um pequeno dragão, uma serpente, um pássaro e uma outra serpente com corpos antropomorfizados, uma caveira e partes anatómicas soltas. Tendo em conta o afirmado em cima, arriscamos, nesta parte visível, uma ligação com a História da China: semelhante fauna parece saída do extravagante parque de diversões construído no ano 1100 pelo imperador Huizong - tentando assim que lhe fosse concedida a graça divina de ter numerosos descendentes - no qual colocou plantas e animais exóticos recolhidos por todo o império, e cuja manutenção custou a vida a milhares camponeses³⁵³.

Porém, há algo mais importante nesta composição.

Na cultura chinesa as aves³⁵⁴ ocupam um papel importante no panteão mitológico: a mítica ave Feng-huang³⁵⁵ surge associada ao Dragão simbolizando ambos a harmonia entre o homem e a mulher - o *Yin* e o *Yang* -, e pássaros como o grou, o corvo e a pega são considerados mensageiros dos deuses. Por tal razão, o pássaro vermelho, cuja cor o destaca dos restantes personagens cinzentos e negros, não se encontra por acaso no centro da composição - remete-nos para esse papel de intermediário entre os deuses e os homens, assim como, pela relação que estabelece com as serpentes-dragão, para o equilíbrio do universo segundo a filosofia taoista. Deste modo, se o esqueleto se individualiza das restantes figuras, o pássaro ocupa a área delineada pelos seus companheiros, e também deles se distingue. A acção é assim impulsionada por ambos: o

³⁵³ Ver AA/VV - *Na Terra do Dragão: China Imperial 960-1368*. Lisboa: Verbo, 2001, pp. 41, 42.

³⁵⁴ Considera-se que as aves guardam a campa do primeiro imperador, levam terra para a campa de homens piedosos e cobrem os seus corpos com as suas penas; por outro lado, as aves de cabeça branca simbolizam a longevidade. As pessoas boas podem ser ajudadas por elas, mas também existem aves-demónios malvados – cf. EBERHAR, Wolfram - *A Dictionary of Chinese Symbols*. Londres: Routledge, 1986, pp. 39-40.

³⁵⁵ Inicialmente considerado o deus dos ventos, a ave Feng-huang possui vários significados: no século IV a.c. era considerada um macho e quando associada ao unicórnio (a fêmea) e às cinco criaturas mágicas - o tigre branco, a tartaruga, o dragão verde, o pássaro vermelho e o guerreiro negro - tal significava que o imperador governava bem. O seu nome pode também representar uma associação entre o masculino Feng e o feminino Huang. O seu corpo corresponde a cinco virtudes humanas: a cabeça à virtude, as asas ao dever, as costas ao respeito pelos rituais, o peito o humanismo, o estômago a confiança. A ave está também associada a práticas de adivinhação do futuro, sendo a resposta dada em forma de poema, assim como à beleza, pois diz-se de uma mulher com olhos belos ter olhos de Feng-huang. *Ibidem*, pp. 234-236.

primeiro impondo o ritmo, o segundo, com duas pernas e quatro tentáculos, comandando a marcha.

Como tal, a figura mexicana da morte não apenas se serve seus talentos musicais para agora domar feras e criaturas fantásticas - na obra *Papeles Picados - Série México* seduzira pela música um ser feminino -, mas também para atrair o ser eleito pelos deuses como seu mensageiro. Afinal, possuem a afinidade de desempenharem funções semelhantes, pois na Festa dos Mortos os parentes destes também deles se servem para enviar pedidos para o Céu. Transposto para uma terra com outros cultos da morte e dominada por deuses desconhecidos, o esqueleto mexicano estabelece contacto com o emissário dos poderes celestes.

Irá então esta romaria para um outro mundo, ou já nele se encontra?

Série China 1997



Nesta complexa composição, devido à profusão de elementos iconográficos, os quais se combinam, sobrepõem e escondem uns nos outros, dificultando assim a primeira tentativa de leitura, o que sobressai nesse olhar inicial é a oposição cromática entre os tons cinzento e negro e os tons vermelho e amarelo, dominantes nesta Fase Asiática. O fundo cinzento claro faz sobressair os segundos mas, por estes estarem distribuídos pelas extremidades, constituírem um conjunto inferior e figurarem formas abstractas ou de difícil descodificação, são os primeiros quem determina a acção e a mensagem da obra.

Em semelhante abalroada de cabeças humanas, pedaço de corpos, animais, formas geométrico-anthropomorfas, linhas ondeantes e manchas pulsa essa poderosa energia sexual que excita os personagens de José de Guimarães e os impele a uma movimentação ágil, mas por vezes bruta, plena de revolteios, escaramuças e penetrações. Aqui, contagiados pelo instinto carnal, descobrimos símbolos da cultura chinesa tais a perdiz- que representa a afinidade electiva, mas também as relações

contrárias à natureza ou que subvertem a norma³⁵⁶ - e o peixe - símbolo da riqueza e abundância, mas também, quando surge um par, da harmonia sexual³⁵⁷ - e elementos da cultura japonesa como os arranjos florais *Ikebana*, representados pelo vaso em forma de duplo seio - que é igualmente uma metamorfose do coração - e as linhas ondulantes negras que pairam sobre um receptáculo da mesma cor.

Mas, como acima referido, são as duas cabeças cinzentas juntas pela língua - uma contendo o esquiço de um rosto e a outra atravessada por um pénis-cobra - os protagonistas desta parada erótica, impassíveis ante a presença intrusiva de outras figuras. Pois para além dos referidos elementos que se lhes sobrepõem, não se deixam perturbar pela curiosidade do peixe negro (cujo corpo funciona como uma seta condutora do olhar), o toque do vaso vermelho (a cor vermelha também serve para atrair a atenção sobre as cabeças), o encosto de uma mancha negra e a proximidade de uma outra cabeça com a língua de fora.

Nesta cabeça, o desenho interrompe-se, privando-a de nuca, para depois emergir no centro do quadro e traçar a metade inferior do corpo. E as pernas de tal metade abrem-se e como que oferecem as nádegas à penetração de um falo colossal.

Nesse órgão desproporcionado e na postura reclinada das cabeças que se beijam denota-se a influência das *Shungas* de Hokusai, combinando-se assim a bestialidade da genitália hipertrofiada com o sentimento delicado que o beijo dos amantes consubstancia, e servindo ainda os mencionados recipientes representativos dos arranjos florais para aludir ao símbolo japonês da pureza com que se pretendia libertar de mácula a mulher que nas ditas *Shungas* se entregava ao amante. Porém, como atrás mencionado, ao contrário daquelas pinturas eróticas nas quais a cópula decorre num espaço fechado e sem testemunhas (ou havendo apenas uma serviçal que espreita furtiva o acto), nesta obra os amantes não dispõem dessa privacidade para os seus jogos amorosos.

Pois, como já mencionado, na maioria das obras desta fase José de Guimarães apresenta a sua linguagem plástica cumulada de todos os elementos iconográficos que reuniu ao longo do seu percurso, para assim sobrecarregar o espaço de personagens, enredando-os

³⁵⁶ EBERHARD, Wolfram - *A Dictionary of Chinese Symbols*. Londres: Routledge, 1986, p. 225.

³⁵⁷ *Ibidem*, pp. 106-107.

uns nos outros. Por isso, conquanto as *Shungas* de Hokusai hajam fornecido o principal motivo para mais uma variação do tema do erotismo, os seres da mitologia chinesa - cujo simbolismo está associado às relações bizarras e à sexualidade - e os membros anatómicos - soltos ou reunidos num grande órgão - pululam nesta composição mestiça, da qual apenas as *calaveras* e esqueletos mexicanos parecem ter-se ausentado.



Série Hong-Kong – Le Pavillon des Cigognes 1997

O conjunto de trabalhos denominado *Série Hong-Kong* nasce de um acaso durante uma viagem de José de Guimarães à China: tendo perdido o avião de regresso, vê-se forçado a permanecer um dia em Hong-Kong; para ocupar o tempo dedica-se então à leitura de obras sobre Hokusai, acabando por descobrir nas *Shungas* motivos para uma nova exploração do erotismo. Assim, é sobre o signo do pintor japonês que na *Série Hong-Kong* os amantes se entregam a novos jogos amorosos, tendo por companhia (ou desempenhando o papel masculino) as *calaveras* mexicanas.

Nesta representação de um acto sexual com a personagem feminina colocada sobre a figura masculina e estando ambos intensamente abraçados, a posição recorda o profundo enleio que une os varões japoneses a suas concubinas durante a cópula. Porém, aqui os intervenientes são seres formados por partes anatómicas dispersas cuja união dos corpos resulta da penetração do membro masculino por, na ausência de troncos, os braços (um para cada personagem) se perderem num amplexo vazio; por outro lado, também a posição das cabeças, por terem sido sujeitas a uma rotação de 180 graus, contribui para esse desencontro dos amantes - com o parceiro e com o próprio corpo - que seria absoluto não fosse a referida penetração. Como tal, o pénis cinzento funciona simultaneamente como o órgão varonil e como peça mediante a qual a parte inferior dos corpos das personagens encaixa; assim, não surpreende dissemelhar-se a sua forma do modelo cilíndrico anatómico para se afigurar a um artefacto rectangular. Desse modo, parecendo os amantes desconstruídos, o pénis se ter transformado numa peça maquinal e o único seio não apresentar a voluptuosidade de outras mamas que

quase ofuscam as figuras de anteriores composições, o erotismo resplandece no grande órgão negro e vermelho - o elemento central do quadro - que encarna uma perna e as nádegas do ser feminino. As suas pernas abertas, em cuja penetração a coxa do ser masculino participa tanto ou mais que o seu membro, criam naturalmente uma imagem de entrega sexual, mas a expressão carnal desse acto protagonizado por corpos cinzentos e negros é transmitida pelas nádegas vermelhas acopladas à perna preta; tal conjunto como que também revela a genitália feminina escondida, tornando-se assim esta muito mais poderosa do que o aludido pénis.

Depois, em cima e em baixo, enquadrando a cópula e complementando-a como sucede com os caracteres caligrafados na pintura asiática, descobrimos duas bandas; na parte superior, da esquerda para a direita, e providos de grandes cabeleiras ou penachos, uma caveira, um rosto de mulher e uma ave (que iremos considerar a mítica Fenghuang, a Fénix chinesa); na parte inferior, seguindo o mesmo sentido, o grande órgão com múltiplas funções, e, dentro de rectângulos, tal um desenho numa tela, os signos de uma perna, de um coração e de uma vulva.

Na leitura das esvoaçantes figuras superiores, encontramos a morte, a vida (a mulher como símbolo da fecundação e do nascimento) e o renascimento (a ave Fenghuang); por sua vez, nos ícones inferiores descobrimos os símbolos masculinos (o grande órgão amarelo e a pequena perna cinzenta), o pulsar da vida (o coração) e o símbolo feminino da vulva. Assim, se na banda superior se plasma o ciclo da vida e da morte (ou da morte e da vida), representando a mulher o ser vivificador mediante o qual a vida permanentemente se regenera (com a ajuda da morte), na faixa inferior é celebrado o prazer carnal e o resultado dessa comunhão dos sexos; desse modo, o coração simboliza não apenas o órgão que pelo bombear de sangue nos mantêm vivos mas também a paixão e o desejo que atrai o feminino e o masculino.

Então, à semelhança dos poemas, que inseridos na pintura aprofundavam o seu sentido e abriam novos horizontes à meditação, o conjunto de signos das duas bandas como que convida o espectador da obra a ver para além do acto físico dos amantes. A sexualidade é precedida de uma atracção intensa, onde o amor pode coabitar com o instinto, e representa o processo com que a natureza dotou os seres vivos (os homens e as mulheres) de um mecanismo que lhes assegurasse a continuidade da espécie; no

entanto, tal como sucedia na Fase Mexicana, no ardor dos amantes em busca do prazer e na vontade de perpetuar a sua existência dando origem a uma nova, subjaz também a consciência da efemeridade da vida.



Série Hong-Kong – Conseils à une Courtisane 1997

Nesta obra, como o título em francês indica, há uma cortesã (ou gueixa) que recebe conselhos. Colocam-se então as questões de saber quem é que a aconselhou e quais os alvitreiros que lhe terá dado - partindo do princípio de que na composição se encontra a resposta a tais perguntas. E, a análise das imagens não apenas responde às interrogações suscitadas pelo título como ainda nos mostra, numa sequência temporal que envolve uma causa e um efeito, o referido aconselhamento e a sequente prática resultante. Por isso, à semelhança de uma banda desenhada, existe um pequeno rectângulo que isola dois personagens - onde uma aconselha a outra -, separando-os da acção principal - o resultado desses conselhos.

Tratando-se igualmente de uma cena de sexo, esta difere das cópulas bestiais figuradas por Hokusai nas *Shungas* e até da maioria das representações eróticas do próprio José de Guimarães por expor, com ousadia, em vez do acto de penetração de uma mulher ou ser feminino, a prática de sexo oral - *cunnilingus* - entre o amante e a parceira. Por outro lado, e tal como sucedia na anterior obra, o artista parece retroceder mais de vinte anos no seu percurso estético para recuperar a desestruturação anatómica total das figuras envolvidas em enlances sexuais, onde por vezes não é possível identificar a pertença dos membros, que após o 25 de Abril de 1974 substituem os personagens envolvidos no protesto contra a guerra colonial e o regime do Estado Novo. Assim, pela recuperação de uma linguagem do passado e pelo mencionado esquema de divisão de duas acções sequenciadas, o tempo torna-se um dos protagonistas desta composição.

Começamos então pelo princípio.

No pequeno rectângulo cinzento encontram-se, face a face, uma caveira amarela e uma cabeça de um ser feminino da mesma cor e com lábios vermelhos; a caveira sorri e a

criatura feminina mostra-se enlevada. Este é pois o momento no qual a cortesã recebe conselhos, da dita caveira; e, como adiante se verá, a figura da morte, substituindo o papel de tentador que a cobra (situada ao lado) geralmente desempenha, incita-a à entrega carnal. Porém, ao invés do que sucedia na Fase Mexicana, não será a caveira ou algum esqueleto lúbrico a consumir o acto, ainda que o instigue.

Na cena principal vislumbramos a criatura feminina - que afinal é um híbrido com tronco e cabeça de serpente e pernas e sexo de mulher - entregando-se ao amante - cuja dispersão das partes anatómicas o faz confundir-se com o corpo da cortesã. Mas não é semelhante barafunda de corpos que nos impede de descobrir a mencionada prática íntima dos amantes, corporalizada na língua vermelha que o amante de cabeça negra introduz na vagina da cortesã. Como sucede nas precedentes cenas eróticas de José de Guimarães, a dispersão dos membros anatómicos, orbitando em volta do rosto dos amantes, acentua a fusão dos corpos e o pacto dos afectos; por outro lado, tal separação das partes do corpo não faz refrear o ímpeto com que os seres masculinos se lançam sobre as criaturas femininas. E assim, mesmo subvertendo o modelo compacto com que Hokusai une a carne de seus amantes, por lhe aplicar similar desmembramento que aos demais personagens, José de Guimarães preserva a essência das *Shungas*.

Todavia, ondulando sob a parada sexual, uma serpente cinzenta enrolada sobre si própria solta a língua bifurcada, como se imitasse a blandícia oral do ser masculino ou o instrísse nessa prática. Apesar de os conselhos à cortesã terem sido dados por uma caveira, a criatura que sempre impele os personagens a ceder à tentação, presencia atenta o acto carnal. Ao contrário do dragão chinês que controla as forças da natureza, é sobre os instintos humanos que esta serpente exerce o seu poder. Pois no universo de José de Guimarães, onde todas as cenas decorrem em espaços abstractos ou simbólicos, não é a natureza quem detém essa energia vivificadora ou destrutiva celebrada pelos chineses, mas sim o homem.



Série Hong-Kong – Nostalgia de Amor 1997

Se os vivos são muitas vezes acometidos desse sentimento que combina a saudade, a tristeza e a melancolia, dito a nostalgia, quando recordam um amor passado, não deverá causar surpresa que os mortos experimentem tal emoção com uma intensidade superlativa ante a evocação das suas relações amorosas na anterior vida terrena. Pela mesma razão, as criaturas da Festa dos Mortos mexicana, quando trazidas para mundo fantástico de José de Guimarães, e descobrindo mulheres ou seres femininos disponíveis, procuravam saciar avidamente os desejos sexuais, privados que estavam desse prazer há um ano. Por isso, nesta composição essa nostalgia de amor azoa os mortos por lhes recordar os momentos de intenso gozo carnal enquanto vivos.

Sucedec então que o tema do erotismo dos mortos abordado na Fase Mexicana, longe de se encontrar esgotado, descobre no começo da Fase Asiática - e em concreto neste quadro -, um renovado fôlego, insuflado pelas *Shungas* de Hokusai, para originar novas obras, nas quais, todavia, o lastro iconográfico anterior é tão forte e os novos elementos ainda tão ténues que, não fosse o título - que como adiante se verá, vai-se revelar fundamental para a compreensão da obra -, as poderíamos considerar como pertencendo à referida Fase Mexicana ou situá-las num período de transição difuso.

No centro da tela, um esqueleto munido de um sexo fendido como a boca aberta de uma cobra possui ajoelhado uma mulher deitada, estando ambos envolvidos por uma mancha amarela - podendo esta representar o leito onde se deitam ou, pela própria cor, constituir uma alusão ao continente asiático. Ao contrário da obra *Le Pavillon des Cigones*, a cópula é feita sem o abraço dos corpos, havendo distância física e afectiva entre os amantes; e se a mulher apresenta o comum fraccionamento dos membros anatómicos, o esqueleto - que habitualmente mantém os ossos unidos - está dividido em duas partes. Desse modo, quem realmente penetra a mulher é a parte inferior do esqueleto - que, por não ser composta de ossos, o transforma afinal num ser híbrido -, servindo-se do referido sexo que lhe abocanha a vulva, enquanto o tronco e a cabeça da criatura parecem pelejar com os braços e as pernas da dita mulher.

Não fosse, uma vez mais, o título, e teríamos dúvidas se esta relação seria consentida.

Em baixo, um grupo de cinco caveiras e uma cruz formam, pela disposição em fiada, uma espécie de altar macabro, onde o crucifixo recorda o quanto deve à religiosidade popular- irreduzível ante as proibições e os dogmas do Vaticano - o fenómeno sincrético da Festa dos Mortos. E a recordação desse acto de subversão como que anuncia também todo um programa e intenção do próprio José de Guimarães, transgredindo permanentemente as fronteiras entre as artes e os limites separadores das culturas, como quando confronta, penetrando nesse domínio do interdito e do tabu que é o sagrado, o cristianismo, a feitiçaria africana, os cultos mexicanos e a espiritualidade asiática.

Por outro lado, mas prosseguindo a mesma ideia de transgressão, igual à estrutura das pinturas renascentistas da Virgem com o Menino ou de alguns santos - e assim criando mais um nexos com a religião - as caveiras e a cruz formam a base de um triângulo, no qual o vértice se acha na cabeça do esqueleto, desenhado pela composição. O esquema compositivo do Renascimento que se associa a muitas pinturas religiosas é assim utilizado para figurar uma cena de sexo, entre um morto-vivo e uma mulher. Porém, tendo em conta, de novo, o título, coloca-se agora a questão de saber se os protagonistas são realmente o esqueleto híbrido e a mulher com quem tem relações sexuais (consentidas ou forçadas) ou as referidas caveiras, pois se os primeiros são colocados no centro do quadro tal se deve apenas à nostalgia dos segundos.



Série Hong-Kong - Prazeres campestres 1997

Como já referido, na poesia chinesa, a natureza, quer por influência taoista quer por influência budista, foi cantada pelos poetas, deslumbrados com os seus fenómenos e as suas manifestações de vida e ansiosos por encontrar um retiro espiritual protegido das cidades decadentes onde pudessem encontrar a liberdade e viver em consonância com as forças do universo. De um modo distinto dos poetas ocidentais que no louvor da natureza pretendiam tornar sublime o seu sofrimento e as suas paixões - mas de uma perspectiva antropocêntrica - os poetas chineses, mesmo quando abordavam os seus infortúnios ou as suas alegrias, faziam-no conscientes de

serem apenas mais um dos seus elementos, no mesmo plano de igualdade que os restantes. Assim, na exaltação dos seus prazeres campestres - como as águas de um rio, o voo das aves ou as alterações das nuvens - elevavam-se a si próprios por também pertencerem a essa prodigiosa natureza.

Mas para José de Guimarães outros são os prazeres do campo.

O próprio mundo natural começa por ser substituído pelo da arte, pois é nos recortes chineses de papel com motivos florais e geométricos que o artista encontra o modelo para compor o fundo espacial onde decorrem os *Prazeres Campestres*. E porque a natureza, para (ou, de) José de Guimarães, se compõe das culturas de outros povos e dos jogos eróticos entre o masculino e o feminino, estes procedem, sobretudo, da luxúria.

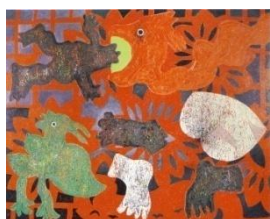
Embora uma mancha vermelha de tinta escorrida divida verticalmente o espaço em duas partes, tal mais não constitui do que uma solução plástica de intensa expressividade destinada a prender a atenção do espectador, mas que, todavia, acaba por se revelar uma pista falsa pois existe uma outra divisão no quadro, horizontal, entre o grupo de figuras superiores - associadas ao sexo - e o conjunto de personagens inferiores - que aparentemente não estão unidas por qualquer nexos.

No tratamento das figuras superiores, José de Guimarães explora esse atributo da metamorfose e da multiplicidade de funções que cada uma das suas criaturas pode apresentar: assim, no lado esquerdo, descobrimos um órgão que é, ao mesmo tempo, um coração, um sexo masculino, um sexo feminino entre duas nádegas; do lado direito, vemos um par de seios, que também pode ser o mesmo sexo feminino anichado entre as nádegas ou os testículos de um pénis castrado; e por fim, ao centro, um grande pénis voador acomete, qual seta, um corpo-alvo que só tem pernas e nádegas - servindo agora a mencionada mancha vermelha para ocultar a penetração. Deste modo, é pelo frenesi sexual que os prazeres campestres se iniciam.

Porém, a presença dos seres assexuados (ou que não copulam) em baixo mostra que existe algo para lá do êxtase carnal. Da direita para a esquerda, apresentam-se um braço que se transforma numa serpente, a cabeça de um ser que consideraremos um dragão, uma carantonha que associaremos a uma caveira e uma criatura bizarra formada por um grande membro e cabeça de pássaro. Como tal, na sua diversidade, eles representam a fauna ou os entes mitológicos que habitam as florestas chinesas; e a morte (a

carantonha), como complemento da vida intensa que pulsa na natureza, justifica assim a sua presença.

Afinal, além da figuração concebida pela arte, a própria natureza encontra-se representada pelos seus animais e pelas criaturas fantásticas que nela encontraram os corpos e os poderes de que se constituem. E é nesse universo onde confluem o mundo natural, o mundo mitológico e o mundo da arte que os personagens de José de Guimarães desfrutam carnalmente dos seus prazeres campestres.



Série Hong-Kong - A Perdiz e os Dragões 1997

Na China, devido ao sistema de crenças religiosas já mencionado, a separação entre a mitologia e a realidade é ténue, ou pode até nem existir, na medida em que os mortos cuja vida foi importante se podem tornar entes mitológicos (como sucede no Taoísmo) e os mitos (como o que conta a criação do mundo e o princípio do Yin e Yang) são narrados como acontecimentos históricos. Assim se entenderá melhor a importância dada pelos chineses a seres mitológicos como o Dragão, o papel que acreditam tal criatura desempenhar nas suas vidas e os respectivos cultos e festejos que devotamente lhe dedicam.

O Dragão chinês³⁵⁸ combina no seu corpo ondulado e coberto de escamas as características físicas de outros animais como as orelhas do boi, os olhos do tigre, os chifres do veado, as bossas do camelo, garras de águia, a dita pele do peixe e corpo da serpente. Lança o fogo mas também é o senhor da água (dos mares, dos rios e das chuvas) e reina sobre o Este, a região do Sol nascente e da fertilidade; como tal, as primeiras chuvas da Primavera são associadas à partida do Dragão das cavidades da Terra para o Céu. Simboliza ainda qualidades humanas como a força, a sabedoria e a bondade - estando por isso associado ao imperador, o filho do Céu -, sendo pois, ao

³⁵⁸ AA/VV - *Na Terra do Dragão: China Imperial 960-1368*. Lisboa: Verbo, 2001, pp. 83-86; EBERHARD, Wolfram - *A Dictionary of Chinese Symbols*. Londres: Routledge, 1986, pp. 234-236.

contrário da besta demoníaca ocidental, considerado um ser benéfico, propiciador de prosperidade e representativo do *Yang* (masculino). Animal mágico, pode encolher de tamanho tal um bicho-da-seda ou crescer até ocupar o espaço entre o Céu e a Terra, e até tornar-se invisível.

Por sua vez a perdiz, como referido, remete-nos nesta obra para a mítica ave Fenghuang que surge associada ao Dragão, simbolizando ambos a harmonia entre o homem e a mulher (o imperador e a imperatriz), o *Yin* e o *Yang*.

Porém, semelhante relação harmónica entre a Ave e o Dragão, acabará perturbada pela turbulência das forças que regem o irregível universo de José de Guimarães, às quais nem os poderosos seres da mitologia chinesa, senhores absolutos do seu destino e dos homens durante milénios, agora escapam. Pois, afinal, se os espíritos africanos e as criaturas da morte mexicanas haviam sido subjados pelo artista - demiurgo supremo do encontro das culturas - outra sorte não poderia estar reservada aos entes míticos da China.

Nesta obra, onde seres mitológicos, criaturas híbridas e partes anatómicas interagem sob um fundo vermelho de recortes florais que por sua vez se insere noutro fundo espacial, negro e cinzento, o título, tal noutras composições, obriga o espectador a analisar atentamente o quadro por, aparentemente, não encontrar concordância com a imagem. Ou seja, descobrimos uma perdiz com seios, dois pés, um coração-nádegas, um membro fálico, um ser semelhante a um sapo e apenas um dragão - quando esperávamos encontrar mais. Mas tal, sabendo que José de Guimarães utiliza por vezes o título como uma pista falsa ou para tornar ainda mais enigmática a obra, não consideramos relevante.

O que releva desta composição, como atrás afirmado, é a harmonia entre o masculino e o feminino concebida na mitologia chinesa no encontro entre mencionado par Dragão\Perdiz ter dado lugar aqui, pelo comportamento agressivo daquele, a algo distinto. Pois o equilíbrio entre os símbolos do *Yin* e o *Yang* deixa de existir quando uma das partes - o Dragão -, ao invés de efectuar uma espécie de parada nupcial com a outra - a Perdiz Feng-Huang - a ignora para se lançar de fauces abertas sobre uma criatura que parece um sapo. O Dragão mais se assemelha assim a uma serpente na captura da presa ou, pela cor flamínea que provém da sua boca, ao animal demoníaco da

cultura ocidental que expõe fogo e sequestra donzelas - sem que haja nenhum São Jorge para o vencer.

Porém, a perdiz Feng-Huang exibe atributos sexuais como os seios e ostenta uma cauda que também é um coração - as virtudes humanas segundo José de Guimarães³⁵⁹ -, apresentando-se pois plena de predicados de feminilidade. Deste modo, por estar representada junto ao Dragão, ela permanece fiel à versão mitológica; assim, devido ao encontro com o ser masculino, que deveria simbolizar a harmonia entre os dois sexos, ter sido subvertido, quer pela atitude do Dragão, quer pela presença de elementos estranhos como os órgãos e o sapo, a perdiz, já colocada numa das extremidades do espaço, e cuja contrastante cor verde como que a torna estranha ao ambiente do quadro, parece preparar-se para abandonar a cena.

Mas talvez o Dragão não a haja ignorado por preferir se alimentar de um vulgar sapo porque, existindo um duplo sentido em qualquer representação da fauna e da flora chinesa - tal como sucede com os signos de José de Guimarães (e acabando o sapo por se tornar agora também um deles) -, ao recorrermos de novo ao *A Dictionary of Chinese Symbols*³⁶⁰ descobrimos que o referido animal simboliza em Taiwan o corpo das raparigas e, como tal, possui uma forte conotação erótica. E assim, no universo de José de Guimarães, o Dragão, movido por esse determinismo dos instintos carnaís que transmuta comportamentos e papéis aos personagens vindos de outras culturas, próximo do Ocidente mas sem renegar o imaginário Oriental, despreza a casta harmonia que a perdiz lhe proporcionaria, em favor de uma sexualidade devoradora de corpos de jovens mulheres.

³⁵⁹ Cf. nota de rodapé sobre a ave Feng-Huang, p. 312.

³⁶⁰ Cf. pp. 119,120.

Série Hong-Kong – Sonho no Pagode do Palácio Celeste 1997



Resultem os sonhos de traumas recalcados, desejos insatisfeitos, da busca de um equilíbrio interior, de um sistema de limpeza do cérebro, ou de outros processos mentais ainda não descobertos pelas ciências, eles permitem que o inconsciente do ser humano se manifeste- supõe-se que através uma linguagem simbólica. No universo de José de Guimarães, as suas criaturas também sonham - revelando assim uma complexa vida interior -, e, à semelhança dos seres humanos, as imagens e os conteúdos de que se compõem os seus sonhos são muito semelhantes à *realidade* onde se manifestam - sem todavia necessitarem de uma nova linguagem simbólica para se expressarem. Por isso, o erotismo, o assédio, e uma agressividade dissimulada ou violência latente se combinam neste sonho chinês.

Tal como na primeira obra que analisamos na Fase Asiática, a figura central da composição é um esqueleto músico que, sentado, toca corneta e bate pratos comandando a marcha dos outros personagens; reduzida apenas a um esquiço, a diáfana figura revela-se transparente permitindo que o olhar do espectador a atravesse e assim observe através dela a acção do sonho. Talvez esta possibilidade de olharmos para dentro do esqueleto, vislumbrando o seu interior, signifique que é ele próprio quem sonha³⁶¹.

Sob um fundo negro e cinzento, salpicado de escorrência de tinta preta e vermelha, descobrimos um cortejo de criaturas formado por uma caveira branca, um dragão negro, um membro anatómico complexo e uma seta desenhados a branco, duas cabeças verdes que se beijam, dois seios, dois braços, o referido esqueleto, uma grande mancha vermelha (símbolo do coração) que contém outra semelhante (verde), uma cobra branca, um grande membro anatómico delineado a rosa, e uma serpente-dragão com duas cabeças. Como que encantados pela música do esqueleto - que assim tenta controlar o seu sonho -, as criaturas avançam da direita para a esquerda, contrariando apenas esta

³⁶¹ José de Guimarães criou duas obras, chamadas *Sonho de Caveira I* e *Sonho de Caveira II* – cf. AA/VV - *José de Guimarães: Retrospectiva 1960 – 2001*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001, p. 338.

progressão a cobra branca que interpela e detém a estupefacta caveira com uma grande língua vermelha.

Colocada no centro da composição, a extensa mancha vermelha funciona como um núcleo com o qual, seja por nele estarem contidas, dele se projectarem ou simplesmente o tocarem, as principais figuras da obra estabelecem algum tipo de relação; assim, serve de plataforma para o esqueleto se sentar, contém as cabeças que se beijam e os respectivos órgãos (sendo a mancha verde um corpo feminino), projecta o membro rosa e a serpente-dragão bicéfala (a partir da qual nasce a cobra branca), e o dragão negro toca-a com um dos braços. Sendo uma representação simbólica do coração, a mancha vermelha irriga e vivifica os supramencionados personagens; ou seja, toda composição. Por outro lado, o comprimento do quadro (250x600 cm) possibilita aos dragões e às cobras (assim como ao grande membro rosa) estenderem longitudinalmente os seus corpos, cujos membros alongados - a língua da cobra branca e o braço do dragão que toca a mancha vermelha - replicam nessa função o próprio ser a que pertencem. E nessa liberdade de expansão, onde as referidas criaturas se desmultiplicam em garras e adquirem uma elasticidade não demonstrada em anteriores obras, se descobre também a própria liberdade e a ausência de limites do devaneio onírico.

Pela união dos amantes verdes principia então o sonho do esqueleto, dando origem depois tal cena erótica, a partir desse núcleo primordial que é a mancha-coração, ao aparecimento das serpentes, do dragão e da caveira. Porém, começa assim um pesadelo, pois o sexo vai despertar monstros adormecidos que com as bocas escorrendo sangue buscam vítimas fora da área do quadro, tantalizam os amantes com as garras e desafiam a própria morte. No sonho no Pagode do Palácio Celeste a paixão carnal engendra demónios muito semelhantes aos que se escondem nessa zona do cérebro humano onde os instintos mais depressa obedecem às melodias de um esqueleto do que aos ditames da razão.



Série Hong-Kong – Quarto de Meditação 1997

O título da obra refere-se a um quarto destinado à meditação, mas o que descobrimos nesse espaço são duas cabeças unidas pela língua, as respectivas partes do corpo vogando sobre a grande mancha vermelha - que forma a massa corpórea comum a ambos os seres - e duas bandas de caveiras delimitando, na parte superior e na inferior, a composição. Assim, como os ditos personagens se entregam a práticas cujo fim mais visa o gozo carnal do que a iluminação espiritual, obrigando esta a uma ordem e a uma concentração que o êxtase dos amantes impossibilita, parece-nos pertinente concluir que quem se abandona à meditação - mesmo que o faça em grupo - são afinal as caveiras.

De facto, em mais um exemplo de como o culto dos mortos se manifesta na Fase Asiática, numa osmose que mostra quão permeável é a membrana que a separa e une à anterior Fase Mexicana (e entre todas as Fases e períodos do artista), são as caveiras quem domina a composição, pois a cabeça branca masculina está contida e se confunde com a banda superior das caveiras negras, enquanto a cabeça amarela nela molda a sua face; desse modo, geminadas como estão na fieira de caveiras, a língua dos amantes apenas torna íntima uma união pré-existente. Por outro lado, um dos braços e um dos seios vogantes exibem, combinando recortes mexicanos e chineses, a efígie da morte. Depois, o braço vermelho projecta-se a partir de uma das caveiras superiores, enquanto o triângulo púbico e o outro seio apontam, o primeiro o vértice e o segundo o bico, para o crânio das caveiras inferiores. Como tal, pela indicação dos próprios órgãos pertencentes aos amantes - sinais destinados ao espectador - e pela adjacência destes às caveiras, o quarto da meditação pertence aos entes da morte.

Se nas obras da Fase Mexicana, quando os esqueletos e as caveiras, no regresso ao mundo dos vivos ou na recordação dos prazeres que nele usufruíram, buscavam (ou relembravam), acima do qualquer outro, os prazeres da carne, é no conjunto de trabalhos da *Série Hong-Kong*, inspirado, como já referido, nas representações eróticas de Hokusai, que as criaturas da morte vão encontrar de novo um meio propício à satisfação dos seus apetites lúbricos. Por isso, numa miscigenação do tema mexicano do

gozo da vida pelos mortos com a prática oriental da meditação - experiências que, pelo princípio do abandono dos prazeres físicos preconizado pelo Budismo, apenas se podem compatibilizar no universo de José de Guimarães - a busca da paz interior ou do aperfeiçoamento espiritual passa a corresponder, quando são as caveiras que meditam, à procura de um intenso orgasmo.



Série Hong-Kong – O Sacrifício da Primavera 1997

Os rituais Aztecas de sacrifício de vítimas humanas aos deuses para em troca do sangue derramado e dos corações oferecidos receberem o Sol e a chuva fertilizadores das colheitas também beneficiam dessa osmose que transporta parte da Fase Mexicana para a Fase Asiática. Recuando à cerimónia índia que pela fusão com o catolicismo dará origem à Festa dos Mortos, o artista transporta esse rito sanguinário para uma das obras da *Série Hong-Kong*. E situa-o na Primavera, época do ano onde se dá a regeneração das colheitas, o desabrochar das árvores, dos frutos e das flores, e durante a qual as aves migratórias acasalam e nidificam. Desse modo, por a morte coincidir com o começo da vida, o sacrifício adquire pleno sentido e eficácia.

Por outro lado, estando a dita série associada às fantasias sexuais de Hokusai, também assume uma natural concordância, por o acto gerador de prazer ser igualmente aquele que permite a reprodução, a presença simultânea destas (ou da sexualidade que inspira) e da cerimónia índia do tributo da vida aos deuses. Como tal, o mesmo coração vermelho que simboliza a paixão dos amantes também representa o órgão arrancado às vítimas humanas para satisfazer o apetite das divindades; de igual modo, o pénis negro apontado ao grande órgão feminino desempenha duplamente a função de órgão copulador e do punhal de sílex que rasgava o peito aos supliciados.

Assim, o grande órgão negro com seios e nádegas disposto na horizontal, do qual jorra abundante sangue, está deitado sobre esse altar de pedra em que se transforma o fundo cinzento de recortes mexicanos e chineses. Ele é a vítima imolada aos deuses a quem já foi arrancado o coração mas compõe também com as duas pernas e o triângulo púbico

uma criatura feminina que oferece o seu sexo ao mencionado pénis negro. Este, tem pois tanto o poder de tirar a vida quanto o de a dar; enquanto a dita personagem - possibilitada de desenvolver duas acções pelo desmembramento anatómico - completa a cerimónia iniciada pelo sacrifício onde perde a vida ao se preparar para ser fecundada. Situados nos dois extremos inferiores da composição, separados pelo ritual de imolação e de fertilidade, o coração e a caveira simbolizam então as duas polaridades desse ciclo gerado pela natureza e exigido pelos deuses.



Série China 1997

Esta obra e a próxima que analisaremos pertencem a um conjunto de trabalhos da Série China que se distinguem pela restrição da paleta cromática aos tons vermelho, cinzento e negro, pela acção decorrer sobre um mancha encarnada informe e por os principais personagens estarem envolvidos por linhas rectangulares que os separam. Se a mancha já havia aparecido noutras composições, e a combinação dos três referidos tons também já fora experimentada anteriormente, a novidade são as ditas linhas que enquadram e demarcam os personagens fraccionando assim o espaço e criando, por via dessa delimitação espacial, o efeito de existirem outros quadros dentro do quadro. Tal artifício gera, por outro lado, a ilusão de se tratar de uma abertura pela qual as figuras podem escapar da tela; desse modo, essas linhas, simultaneamente, encerram e libertam os personagens.

Por outro lado, a sobreposição dos personagens, obrigando o olhar do espectador a transpor uma espécie de velatura para chegar ao fundo escondido da obra, o que origina um processo de metamorfose à medida que se penetra na composição e se esmiúça as suas formas, para no final se descobrir um todo não antevisto na primeira mirada, espelha o próprio percurso e método criativo de José de Guimarães sobrepondo sucessivamente elementos de uma nova cultura à anterior, numa combinação onde todos acabam transformados em algo distinto do que inicialmente eram sem todavia perderem o seu traço identitário.

Nesta composição, pelo referido delineamento rectangular e por se sobreporem aos demais elementos iconográficos, destacam-se dois animais: um rato³⁶² - símbolo da esperteza e do dinheiro - e uma ave, ambos fitando o espectador. Porém, se a complexidade da ave resulta da fusão do seu corpo com outras figuras do quadro - uma cabeça de mulher e membros anatómicos -, não existindo dúvidas quanto à sua identificação como animal, já o rato, para além de uma idêntica partilha do corpo com outros elementos, após uma observação mais atenta, se revela afinal uma criatura híbrida com bico e cauda de pássaro e provida de seios. Assim, numa primeira leitura, parece haver uma predominância do feminino sobre o masculino, reforçada ainda pela presença de um sapo no espaço ocupado pela ave que, como já referimos, pode aludir ao corpo das jovens mulheres.

Todavia, a ave e o rato híbrido escondem, quais biombos protectores, uma relação sexual, praticada por um homem e a referida mulher cujas cabeças estão isoladas pelas linhas dos rectângulos mas cujos corpos se enlaçam transpondo assim essa fronteira. A linha divisória revela-se pois frágil e incapaz de conter o ímpeto infrene desses corpos possuídos pelo desejo, cujo território onde se movem - a mancha vermelha - é um simulacro de um grande coração - replicado num pequeno coração negro no rectângulo do rato híbrido e na própria figura do sapo. Porém essa mancha vermelha que, pelo contraste com o fundo cinzento, faz sobressair as figuras, não simboliza apenas o amor e a paixão; tal como sucedia no *Sonho do Pagode Celeste*, ela vivifica todos os personagens, podendo por isso ser associada à força vital Chi.

Confirmando o poder da sexualidade na superação de qualquer obstáculo que a tente cercar, de se impor a tradições desconhecidas ou de se apropriar de conceitos novos, pois apenas os corpos dos amantes se mostram capazes de atravessar os limites que separam os demais personagens da composição, pode-se então dizer que nesta obra o sexo promana da energia que faz mover o universo.

³⁶² Na mitologia chinesa conta-se que quando os animais faziam fila para serem incluídos no Zodíaco, o boi encabeçava-a; porém, o rato, que se havia colocado nas suas costas, no momento do registo dá um salto e passa assim a ser o primeiro animal da astrologia chinesa - cf. EBERHAR, Wolfram - *A Dictionary of Chinese Symbols*. Londres: Routledge, 1986, p. 247.



Série China 1997

Nesta obra, tal como sucedia em composições da Fase Africana, existe um cifra numérica - o sete - figurada por pequenas circunferências e que corresponde ao número de personagens do quadro. Na China, o sete é um número mágico associado ao calendário lunar, mas também à mulher e aos seus ciclos biológicos e, ainda, no culto dos mortos, ao tempo que a alma leva para se separar deste mundo e dos seus familiares vivos³⁶³. Como tal, constituirá este número uma chave para a decodificação da obra ou, pelo contrário, será apenas mais uma falsa pista?

Prosseguindo o esquema compositivo do precedente quadro, o fundo também se compõe duma mancha vermelha centrada num espaço cinzento fraccionado por linhas rectangulares - três. E estas, por sua vez, tão pouco conseguem evitar que os personagens - sobretudo os pássaros - as atravessem e se movam livremente. Aliás, semelhante barreira mais parece estimular o desejo de evasão que impele as figuras do quadro a deslocarem-se da direita para a esquerda. Assim, se na obra anterior se podia estabelecer uma analogia entre a sobreposição das imagens e a combinação das culturas feita pelo artista, nesta pode-se também associar o desejo dos personagens transgredirem os limites que lhes são impostos à permanente transgressão das normas e das fronteiras culturais feita por José de Guimarães. E, como que ilustrando este raciocínio, no conjunto dos seis animais que se evadem formado pela cobra, as duas caveiras e as duas aves pode-se afirmar que se encontram, rompendo igualmente as barreiras, as culturas africana, mexicana e chinesa.

Todavia, ao contrário da obra anterior, a vontade de escapar da área exígua onde foram colocados, essa busca de liberdade consubstanciada sobretudo no voo dos pássaros, não advém de um encontro, imediato, com um outro personagem sexualmente receptivo; sendo certo que é o desejo carnal que na maioria das vezes move e agita os personagens de José de Guimarães, aqui, apesar do bico e da cabeça do pássaro negro consistir numa estilização de um sexo masculino e de a caveira negra parecer lançar os braços em

³⁶³ EBERHARD, Wolfrma - *A Dictionary of Chinese Symbols*. Londres: Routledge, 1986, pp. 261-262.

direcção à cobra, todas as figuras do quadro se dirigem para algo que, uma vez mais, o espectador não pode ver.

Porém, vemos, em contra-corrente face ao fluxo das outras figuras, que a ignoram e atravessam - à excepção do ratinho que se aproxima da sua genitália -, incapaz pois de as deter, uma grande e grotesca criatura feminina que dirige o rosto atormentado para o pássaro branco e ergue uma das pernas abertas como se de uma mão suplicante se tratasse. Poderá assim o número sete - que está relacionado com a mulher e com a morte- significar que esta figura feminina se encontra moribunda? Se assim for, nesta aplicação dos princípios da mitologia chinesa aos personagens desta obra, é a vinda da morte que os leva à debandada, preferindo até as próprias caveiras a companhia da vida, sendo já tarde para a moribunda que o animal que simboliza o dinheiro e a prosperidade dela se aproxime.



Série China 1997

Tendo sido afirmado que uma das características da Fase Asiática é a progressiva saturação da tela com elementos iconográficos, os quais, por se combinarem entre si e assim gerarem novas formas, quase tornam a composição abstracta, consideramos que esta obra constitui, pelo minimalismo das formas e pela quase ausência de cor, uma notória excepção. Mas, as razões que a afastam das outras obras desta fase são as mesmas que a aproximam da pintura tradicional chinesa, dominada pela linha sóbria, pelo jogo de cheios e vazios e pela austeridade cromática; apenas o tema principal da contemplação da natureza é substituído por um enlace amoroso cuja posição dos amantes nos remete, de novo, para as *Shungas* de Hokusai.

Assim, em vez do excesso, é no vazio que as formas se organizam, tornando-se, por um lado, ténues quanto a linha que as define e, por outro, extensas como o espaço onde se perdem. Por isso, a habitual desestruturação anatómica, pela falta de partes do corpo e por este se alongar por todo o espaço, adquire aqui um sentido diferente, ou talvez não

chegue sequer a existir. Todas as *regras* anteriores parecem portanto não se aplicar nesta obra.

Como tal, a língua converte-se não apenas num elo entre as duas cabeças como ainda num elemento que lhes confere materialidade, pela afirmação do traço, e vida, pela prática erótica. E é essa função e a força expressiva que daí resulta que as permite ser colocadas no canto superior direito do quadro sem que as outras partes anatómicas - ainda que animadas pelo matiz carnal - lhes subtraíam a atenção do espectador. Para o reforço dessa atenção concorrem ainda os inesperados traços negróides da cabeça direita, a qual nos recorda - por uma proveniência que a torna mais genuína do que as caveiras mexicanas - as primeiras máscaras que soltavam a língua, passando também esse órgão a geminar África a esta Fase Asiática. Mas, numa transgressão do que parecer ser a *norma* do próprio universo de José de Guimarães, as duas partes anatómicas centrais - variação em cinzento da mancha-coração amarela ou vermelha - que se roçagam nessa intimidade dos amantes, revelam-se afinal do mesmo sexo.

Feminino.

E assim descobrimos uma outra diferença em relação a praticamente todas as restantes obras dominadas pela sexualidade, onde a presença fálica se impõem e implica uma prática heterossexual - mesmo quando o elemento masculino é protagonizado por animais -, a qual, quiçá por algum misterioso sentido de pudor que não diminui essa transgressão da conduta sexual, acaba por determinar o referido minimalismo das formas, que sugere em vez de explicitar.



Chuva sobre o Lago 1998

Segundo o *A Dictionary of Avant-Gardes*³⁶⁴ a arte abstracta, cujo início se situa na arte islâmica pela interdição religiosa contra a feitura de imagens, consiste na representação de algo que não figure ou simbolize nada do que existe na

³⁶⁴ KOSTELANETZ, Richard; BRITAIN, H. R. - *A Dictionary of Avant-Gardes*. Nova Iorque: Routledge, 2001, p. 3.

realidade, ou pelos menos se aproxime dessa ausência de ligação com as coisas visíveis. No século XX, a pintura abstracta seguiu depois duas vias: a que enfatizava a estrutura e a que valorizava a expressão, sendo Mondrian um exemplo da primeira e Pollock um modelo da segunda.

Poderemos então considerar esta obra de José de Guimarães, devido ao predomínio de formas não figurativas, uma composição abstracta, desordenada mas provida de grande expressividade?

O fundo cinzento formado por recortes geométricos, a grande mancha vermelha, a forma indefinida amarela, e o grupo de pequenos e grandes caracteres concorrem para reforçar essa ideia de se tratar duma obra abstracta; porém, dissimulados nesse manto de caligrafia chinesa escorrente de tinta negra, azul verde e amarela, encontram-se o par de cabeças que se une pela língua e as respectivas partes do corpo. Desse modo, e como o fundo cinzento representa o próprio lago, a tinta que escorre dos caracteres a chuva que nele cai e a forma amarela volve afinal um corpo feminino, verifica-se então ser ilusório o referido predomínio do abstracto sobre o figurativo.

Fiel ao título, a composição capta o efeito de diminuição da visibilidade provocada pelo fenómeno da chuva intensa sobre um lago - quer por escurecer a paisagem, quer por impedir a progressão do olhar -, mas também lá coloca, nesse saturnino cenário fustigado pela intempérie, dois amantes.

Conquanto tenha sido afirmado que a saturação das telas nas obras da Fase Asiática posteriores a 1997 se deve ao acumular de elementos iconográficos recolhidos pelo artista durante o seu percurso estético e como consequência desse projecto de afirmação do encontro dos povos e da mestiçagem das culturas, nesta composição, apesar de tal sincretismo não desaparecer, advém sobretudo do referido efeito de plasmar na tela a turbulência meteorológica a repleção visual do espaço pictórico. E desse modo, pela procura da fidelidade ao real, a obra aparenta ser, num paradoxo semelhante ao de se recorrer à morte para celebrar a vida, abstracta.

Mas, ante o vórtice que dimana desta representação da natureza podemos de novo interpretar o quadro como uma representação da energia vital Chi, cuja definição exacta escapa ao entendimento humano, sendo por isso mais verdadeira a aproximação que dela faz a pintura do a que produzida pelas palavras. Por isso, a tempestade não diminui

o desejo sexual, talvez antes o acicate, na união do masculino e do feminino. Do Yang e do Yin.



Regresso ao Lago do Oeste 1998

Este quadro é inspirado num poema de Zhang Kejiou³⁶⁵ com o mesmo nome, no qual revela o seu deslumbramento pelas paisagens do Lago do Oeste situado em Hangzhou, cenário do reencontro de dois amantes:

“Numa pintura

Longe da poeira do mundo

No terraço do quarto, a sua escova de jade

No rastro de perfume, os chinelos de seda

Para beber trouxe o cantil de ouro

O leque oval e o poema estão à venda

No barco rápido um travesseiro de vento puro

Os dois rios estão perfumados de pêssegos em flor

Liu Lang está de regresso

Si Sheu vem recebê-lo

No pavilhão de Leste agita-se um génio desconhecido³⁶⁶”

Repleta de elementos iconográficos gotejantes de tinta, também esta pintura parece inicialmente abstracta. Porém, aos poucos, como se através do nevoeiro do lago descortinásemos os contornos da paisagem, começamos a decifrar as formas

³⁶⁵ Zhang Kejiu (1270-1348), também chamado Xiaoshan (pequena montanha), poeta da dinastia Yuan, a qual serviu como funcionário administrativo, foi influenciado pela moral confucionista, assim como pelo Taoísmo e pelo Budismo, e tornou-se um dos principais autores da poesia Xiaoling, cujas composições, de grande rigor formal e destinadas a ser cantadas, celebram os encantos e os mistérios da natureza. Poeta paisagista, criador de sinestias que combinam sensações sonoras, olfactivas e visuais, procurou transformar os seus poemas em pinturas - cf. KEJIU, Zang - *Cent "Xiaoling" poèmes classiques*. Beijing: Editions Littérature Chinoise, 1996.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 109.

escondidas. Então, distinguimos uma serpente verde, um busto sem rosto amarelo informe, os caracteres do poema caligrafados a vermelho, azul e amarelo, formas antropomórficas lineares correspondentes a dois seres que se unem pela língua e membros anatómicos soltos. Como tal, por o fundo azul de recortes florais chineses se transformar no Lago Oeste, a serpente assumir o papel do génio desconhecido, os amantes que se enlaçam pela língua serem agora Liu Lang e Si Sheu, a grande mancha vermelha aludir, pela forma de coração, à sua paixão, e o busto amarelo de rosto informe poder simbolizar o próprio poeta ou, em processo metonímico, o povo chinês, o cenário, as figuras do poema, o seu criador e a própria China ganham vida no universo plástico de José de Guimarães.

Todavia, em vez de uma composição paisagística harmoniosa, pintada em tons esbatidos ou a preto e branco, destinada à contemplação e indutora da serenidade do espírito, encontramos uma obra onde as tonalidades intensas, a saturação do espaço, a voragem das formas e o efeito tétrico do *dripping* e dos grandes caracteres negros causam, pelo contrário, agitação e desconforto.

Vinda do topo superior direito e deslizando pelas águas do lago, a serpente-génio atravessa diagonalmente o quadro conduzindo o olhar do espectador para o encontro da língua dos amantes; assim, o génio desconhecido do pavilhão dá lugar ao ser lúbrico que tenta Liu Lang e Si Sheu e os incita ao amor libidinoso, sobrepondo-se o instinto sexual à contenção da cultura chinesa ante o desejo carnal - ainda que um eco dessa espiritualização do amor possa ser captado no modo como os amantes foram representados, quais espectros ocultos no turbilhão iconográfico do quadro -; no entanto, esta criatura - que também é um dragão -, pelo favorecimento dos amantes, mantém a função benéfica e protectora do ente mitológico chinês. Por outro lado, as cabeças dos amantes, estando ambos representados apenas por essas linhas brancas fantasmagóricas, confundem-se com a serpente-génio-dragão, revelando-se verdes e caligrafadas com caracteres negros, vermelhos e amarelos; desse modo, os três personagens como que formam um só, constituindo a língua do par apaixonado, pelo mimetizar do corpo fusiforme da serpente e da própria língua do bicho, a chave semiótica dessa tríplice.

Mas a intensidade do reencontro dos amantes no Lago Oeste é ainda reforçada por as linhas espectrais dos seus corpos- cuja posição nos remete para as *Shungas* de Hokusai -, tal como sucedia com as cabeças, conterem dentro de si, além dos caracteres amarelos e azuis (iniciando-se nestes o poema), a grande massa vermelha evocativa de um coração e da energia vital - onde pulsa a figura amarela que por metonímia pode aludir à China -, ao qual a própria serpente se encosta e molda, numa imagem evocativa do amor se constituir de uma dupla natureza intrincada de afecto e prazer físico.

Se nesta obra a presença do México é ténue (os amantes começam a unir-se pela língua na Fase Mexicana, mas aqui as caveiras não estão presentes), e a de África, tendo em conta a serpente ter nascido da língua estirada em protesto contra a guerra colonial, se afirma pela utilização da pintura como uma linguagem (sendo por isso, e como já referido, estruturante em qualquer obra), torna-se óbvia, pela combinação do verde, do vermelho e do amarelo, a homenagem do artista ao seu país e à História das suas relações, tão complexas quanto o próprio quadro, com a China.

No *Regresso ao Lago do Oeste* de José de Guimarães há algo que o poeta Zhang Kieju ainda não podia saber: a presença dos portugueses na China.



Série China – Subida ao Pavilhão das Cegonhas 1998

Numa obra onde o fundo de recortes chineses disputa o protagonismo às figuras intervenientes na acção e ambos são encobertos pelo véu de caracteres que escorrem tinta, dialogando assim de novo o figurativo com o abstracto, sobressai na estrutura formal deste trabalho a tensão entre as formas horizontais encarnadas pela serpente verde e por um corpo branco acinzentado com silhueta feminina e o elemento vertical criado pelo dragão negro e pelas linhas dos caracteres que lhe percorrem o corpo. E, tal como na obra anterior (e em todas as obras análogas desta Fase), do ofuscar da cena pelas letras e pelo *dripping* resulta um despertar da curiosidade do espectador convidado assim a penetrar nessa velatura para descobrir o que se passa afinal entre os esconsos personagens.

Se na Fase Mexicana as figuras femininas se defrontavam sexualmente com esqueletos ou caveiras, aqui, estes estão dentro do referido grande corpo feminino que voga no espaço acompanhando o trajecto da serpente. Por outro lado, ao contrário da maioria das obras que apresentam duas figuras masculinas e uma feminina, não se trata da disputa desta por aqueles pois a cobra e o corpo com atributos femininos - cujo formato e a ausência de cabeça o faz assemelhar ao réptil - lançam-se contra o Dragão. E assim, sendo o Dragão um ser masculino e não estando associado à ave *Feng-Huang*, logo não participando desse simbolismo da união dos sexos, os mencionados jogos de sedução ou assédio sexual dão lugar a outra situação, tornando atípica esta obra.

Descobrimos então que o corpo com curvas femininas possui também, dissimulado entre o esqueleto e a caveira que dentro de si transporta, um membro masculino, sendo pois uma criatura andrógina pela mistura dos sexo e híbrida por mimetizar o corpo da serpente - a qual simboliza tanto o feminino quanto o masculino. E como na mitologia chinesa³⁶⁷ existem deusas-serpentes que exigem o sacrifício de jovens raparigas e demónios-serpentes cuja resposta ao chamamento acarreta a desgraça ao incauto que lhe responde, podendo portanto o réptil simbolizar entes malévolos e sanguinários, esta criatura, cujas intenções agressivas são já anunciadas pelo esqueleto e pela caveira, ataca juntamente com a cobra verde o Dragão negro.

Nesta *Subida ao Pavilhão das Cegonhas* José de Guimarães transporta-nos para uma dimensão fantástica onde, pela combinação dos mitos chineses com os mitos mexicanos, dois dos personagens, com se animados pela sede sangue de *Chac Mool*, se lançam sobre um terceiro para o sacrificar. Porém, não sendo a putativa vítima um ser humano mas sim o Dragão chinês, potestade que simboliza a força e o vigor, este, de cauda eriçada, revela-se invulnerável ante a sanha dos agressores.

³⁶⁷ EBERHARD, Wolfram - *A Dictionary of Chinese Symbols*. Londres: Routledge, 1986, pp. 268-269.



Contra a Corrente 1998

Num cenário com um fundo vermelho onde os recortes com motivos florais chineses se tornam quase imperceptíveis, três criaturas - uma ave verde, uma serpente-dragão vermelha, e um ser híbrido negro - pairam sobre a metade de um corpo feminino branco que, à semelhança do que sucedia na obra anterior, contém dentro de si caveiras. Por outro lado, verifica-se um desanuviamento no habitual manto denso de caracteres encobridores da acção cuja consequência é uma maior clareza visual devida a esse aumento da luminosidade que se projecta do quadro; por sua vez, há uma divisão entre caracteres coloridos e de menor dimensão - situados à esquerda- e caracteres negros e de maior corpo - colocados à direita; e estando todos os personagens *contaminados* (ou encobertos) por esta caligrafia, a serpente-dragão é apenas levemente tocada pelas letras, como que se impondo no espaço e abrindo caminho por entre elas, a golpes de língua bífida.

Como temos vindo a defender, a presença do par serpente-dragão e ave significa que na obra, pelo menos dois dos personagens, simbolizam a harmonia entre o masculino e o feminino. Porém, essa harmonia abstracta irá ser testada no confronto com o outro par, a metade do corpo feminino contendo caveiras e o ser híbrido. Ademais, a serpente-dragão, conquanto esteja próxima da ave, avança sozinha sobre o corpo feminino - tornando-se assim ambos os protagonistas da trama do quadro - enquanto a ave, como se estivesse pousada numa alta ramada - função cumprida por um dos caracteres -, se limita a observar a cena. Já a criatura híbrida, apoiada numa pata sobre o dito corpo, volta subitamente a cabeça para o réptil, surpreendida pela sua audácia. Desse modo, ao contrário da ave que de longe mira os acontecimentos, o ser negro torna-se o terceiro protagonista do enredo do quadro - secundário, mas não menos importante.

E o nexos que une estas figuras e explica os seus comportamentos, é, uma vez mais, o desejo sexual.

No entanto, contra a corrente que impele os personagens de José de Guimarães a buscar a união dos sexos, nesta obra o elemento feminino em vez de apresentar uma cabeça e seios convidativos do prazer, contém três caveiras ameaçadoras que, quais zeladores da

sua honra, ou moralizadores confucionistas avessos ao deleite carnal³⁶⁸, a protegem das investidas das figuras masculinas. Por isso, o ser híbrido negro, temente da ira das caveiras, mais não ousa do que se sentar vencido nesse corpo hostil e inviolável. Porém, enquanto espera por uma oportunidade que não lhe será concedida, é surpreendido pelo arrojo da serpente-dragão que, aproveitando a camuflagem que o fundo espacial lhe proporciona, temerária já penetrou com a língua o objecto do desejo de ambos.



Tema das Sombras 2002

Na busca das manifestações mais genuínas da cultura tradicional chinesa para compor novas obras, José de Guimarães vai-se inspirar no teatro de sombras- arte dramática milenar onde figuras opacas são movidas contra um fundo iluminado produzindo assim uma silhueta, narrando então histórias com uma lição de moral ou propondo um aperfeiçoamento da conduta em sociedade. Como tal, por recriar uma outra arte que reproduz a vida, esta, vista assim através de duas lentes sucessivas - a do teatro de sombras e a da pintura -, afigura-se afastada da realidade pela forma, mas não deixa de constituir o motivo que dá sentido à composição.

A obra apresenta um fundo amarelo, sob o qual surge um rendilhado negro acinzentado inspirado nos recortes tradicionais chineses, um caractere do alfabeto árabe - elemento iconográfico incorporado na obra do artista a partir de 2001- o qual contém, justapostos, uma caveira mexicana e uma metade de um coração. O fundo amarelo simula o efeito luminoso da tela do teatro de sombras, constituindo as formas negras e a caveira vermelha e negra os actores de uma trama intrincada. Mas, neste espaço, cuja bidimensionalidade resulta tanto do modelo original quanto da expressão plástica do próprio artista, em vez do caos sobrevêm o equilíbrio e a harmonia.

³⁶⁸ O confucionismo chega a advogar que entre o casal todos os contactos físicos sejam evitados, devendo a mulher recolher o sémen do chão para se inseminar - cf. EBERHARD, Wolfram - *A Dictionary of Chinese Symbols*. Londres: Routledge, 1986, pp. 262-263.

Parecendo inicialmente abstractas, estas sombras sugerem, em cada uma das extremidades, duas figuras humanas caminhando, as quais acabam por estar unidas por esse arabesco de formas que delas se estende para, num percurso anfractuoso, preencher todo o espaço. Assim, tal como nas iluminuras medievais, as figuras metamorfoseiam-se umas nas outras dando origem a novos seres, começando e acabando todavia num arquétipo do corpo humano. Desse modo, cumprindo a sua função original sem no entanto pretender moralizar, este teatro de sombras de José de Guimarães é uma alegoria da complexidade da vida e das múltiplas relações estabelecidas pelos seus actores. Mas essa teia de vida, onde se escondem formas anatómicas e criaturas fantásticas, logo propícia à transgressão sexual, contém também a morte assente no grande caractere árabe - tombado pelo peso daquela e da metade do coração.

E tal distinção entre a vida e a morte pode ainda ser fundamentada pelo facto de na China o conceito de sombra estar associado à alma do ser humano enquanto vivo, uma vez que os mortos perdem essa capacidade de a projectar³⁶⁹. Como tal, é por ter sido privada de semelhante dom dos vivos que a caveira deles se diferencia pela cor vermelha. Porém, como através do coração partido e da metade direita da face nela persiste ainda algo da centelha da vida, a mesma sombra que anima as demais figuras refulge como uma luz negra neste morto-vivo. E assim, num limbo entre esses dois mundos, a caveira não ri nem ruge, por se achar perdida.

Tema das Sombras 2002



Titulada com o mesmo nome da precedente, esta obra apresenta idêntica estrutura compositiva, como se apenas tivesse havido uma mudança de cenário do anterior teatro de sombras. E essa mudança começa pela transformação da grelha de sombras que transmitia equilíbrio e estabilidade ao quadro numa nova disposição formal onde, sobretudo do lado direito, as silhuetas se agitam e

³⁶⁹ *Ibidem* pp. 263.

revoluteiam; por outro lado, os recortes que sugeriam corpos humanos ou animais também se transmudam num jogo de peças geométricas totalmente abstracto. Assim, nesta mudança de cenário acontece algo raro nas obras de José de Guimarães: não existem partes anatómicas soltas nem se verifica as consequentes investidas sexuais.

Poder-se-á desse modo concluir que a vida está ausente neste *Tema das Sombras*?

Pois o único ser que conseguimos identificar é uma caveira vermelha escondida num grande caractere árabe negro; adaptada ao formato do signo, ela apresenta dois braços que se articulam a partir da cabeça, da qual se projecta, qual espigão de réptil, uma excrescência pontiaguda. Em relação ao anterior *Tema das Sombras* também a morte se modificou pois nesta obra ela invade o caractere árabe e transforma-o num veículo dentro do qual se move camuflada. E talvez a sua perturbadora presença, atravessando o quadro de uma extremidade à outra, e fazendo ondular o braço do caractere tal uma cauda de serpente ou ferrão de lacrau, seja a responsável por esse revolutear das figuras do lado direito. Por outro lado, se na outra composição assumimos que as sombras representavam a própria vida, neste teatro de silhuetas abstractas, como atrás questionado, tal ligação não é tão evidente.

Do que não restam dúvidas, é de que a morte cresceu, ganhou braços, tornou-se mais poderosa e alterou o rumo da história do teatro de sombras. Afinal, no teatro ou na vida, é ela quem acaba sempre por mexer os fios ou arames dos quais estamos todos suspensos.



A ESCULTURA PÚBLICA

Apesar de na transição do século XIX para o século XX se continuarem a representar, em materiais nobres como o bronze, figuras heróicas - tais a rainha Vitória e Lenine³⁷⁰ - e de tanto a Segunda Guerra Mundial quanto a Guerra do Vietname terem originado monumentos em homenagem aos respectivos soldados³⁷¹, a escultura moderna, recorrendo a matérias-primas industriais, passa a rejeitar a matriz statuária e realística, a afirmação de um poder político ou religioso, a função comemorativa ou a evocação de um passado histórico, o papel simbólico ou narrativo, e até o contexto urbano e arquitectónico, para assim se enclausurar nos espaços fechados dos museus. Porém, com o desenvolvimento das cidades e os respectivos processos de requalificação urbana, a escultura, a partir dos anos setenta, regressa aos espaços exteriores para que a arte penetre a vida contemporânea - função na qual passa a acompanhar o sonho da arquitectura moderna³⁷² - e assim enriqueça e transforme o quotidiano dos seus habitantes.

Por outro lado, nessa nova lógica de beneficiamento urbano que valoriza o património e protege o ambiente, onde a qualidade de vida deixa de ser apenas medida pelo rendimento monetário dos habitantes, o poder político e as elites financeiras descobrem

³⁷⁰ BOSTRÖM, Antonia - *The encyclopedia of sculpture*. New York: Fitzroy Dearborn Publishers, 2004, p. 1368.

³⁷¹ Em 1947 é colocado em Berlim, da autoria de Yevgeny Vuchetich's, o Memorial aos Heróis Soviéticos Caídos. Em 1982 é inaugurado em Washington, da autoria de Maya Lin, o Memorial dos Veteranos do Vietname - cf. *Ibidem*, p. 1369.

³⁷² Movida por uma confiança cega na tecnologia a arquitectura moderna (Estilo Internacional) desencadeia uma ruptura com o passado e com as formas tradicionais de construção crente que as transformações no espaço de habitar produzirão concomitantes transformações na vida de cada habitante e na sociedade em geral. Os arquitectos modernos pretendiam construir o futuro da humanidade sem no entanto tomarem em consideração a evolução histórica que conduziu até ao presente no qual estavam inseridos, nem tão pouco as especificidades de cada povo, cultura e condições da natureza local. Ambicionavam ensinar as pessoas a viver antes sequer de tentarem compreender como de facto elas viviam e porque razões tinham elegido, ou sido forçadas a eleger, determinados modelos arquitectónicos. Animados pela premissa de que todos os seres humanos, independentemente da área geográfica onde residiam, etnia, nível cultural, crenças e religião, possuíam as mesmas necessidades, sendo dever das sociedades democráticas promover tal satisfação, redefinem os cânones estéticos e sociais considerando irrelevante a herança do passado sempre que este colidia com as suas inovadoras concepções arquitectónicas e urbanísticas - cf. MONTANER Josep Maria - *Depois do movimento moderno*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 18.

também a possibilidade de adquirirem prestígio local e notoriedade internacional através dessa transfiguração da sua urbe num *museu ao ar livre* que a distinga das restantes cidades do mundo. Assim, da afirmação do orgulho nacional através da exaltação dos heróis da pátria ou dos feitos gloriosos do passado, num esforço de propaganda interna destinada apenas aos cidadãos desse país - como sucedeu com o Estado Novo em Portugal -, passa-se a utilizar a arte pública, subordinada agora a valores puramente estéticos- os quais brotam por vezes a partir de um legado histórico -, para a valorização internacional da cidade, competindo por vezes cidades do mesmo país nessa tentativa de atrair visitantes e novos investimentos.

É pois em espaços superpovoados, amiúde caóticos, cosmopolitas e muitas vezes desligados da herança passada - como Macau e Kushiro - que as novas esculturas públicas³⁷³ vão surgir, confrontando por vezes os cidadãos com uma desconhecida modernidade e despertando-os para as potencialidades da arte pública. Mas são também tais razões - um mundo desumanizado, sem identidade e saturado de imagens e sinais - que quase exigem a vinda de obras públicas cujo simbolismo lhe devolva a identidade perdida (ou que nunca existiu), permitindo aos seus habitantes ou os quem a visita- muitas vezes com o fito principal de apreciar tais obras de arte, que assim se transformam em atracções turísticas e *mais-valia* económica - uma melhor compreensão e um novo sentimento de identificação com o lugar. Pois, como sucede com o trabalho de José de Guimarães, ao resgatar as origens que as próprias fundações da cidade moderna haviam soterrado, a escultura pública contemporânea, para além de lhe reabilitar a imagem, devolve-lhe um passado.

Mas, ao contrário dos artistas dos séculos anteriores que, quando recebiam uma encomenda para criarem esculturas públicas, estavam manietados pelos cânones estéticos e de escolha de materiais ditados pelo gosto da sociedade da época e pelos caprichos dos poderes públicos, sobrando reduzida margem para a experiência criativa e

³⁷³ *The encyclopedia of sculpture* levanta as seguintes questões quanto à definição de escultura pública: é suficiente que uma escultura esteja num espaço público? Não são também os museus espaços públicos? É necessário que a escultura tenha sido criada para tal função ou qualquer obra de arte pode tornar-se pública? Existem diferenças entre as obras públicas criadas pelo estado e as criadas pelos particulares? É pública uma obra destinada a apenas uma minoria da população? Esta última questão pode ser exemplificada com a reacção negativa da população de Nova Iorque à obra de Richard Serra *Tilted Arc*, instalada em 1979 na Federal Plaza e removida em 1989 por decisão de um tribunal que atendeu o seu protesto - cf. BOSTRÖM, Antonia *The encyclopedia of sculpture*, pp. 1367- 1369.

quase nenhuma para a transgressão vanguardista, José de Guimarães, que também assumiu o papel de urbanista e paisagista nas intervenções realizadas em Macau e no Japão, gozou de uma outra liberdade. Essa liberdade adveio ainda, como atrás referido, de uma quase ausência de referências patrimoniais³⁷⁴ que obrigassem as obras a dialogar com antigos monumentos ou a se concertar com uma traça urbana histórica, condicionando assim, pelo risco de o artista - ainda por cima estrangeiro - ser acusado de atentar contra a história e a tradição do local, a sua criatividade.

Transposição do mundo fantástico da arte para a realidade urbana, estas obras, não esquecem contudo as múltiplas influências da cultura asiática como os caracteres chineses, os corpos serpenteantes dos dragões, a modelação curva dos telhados das casas tradicionais, a própria natureza - as árvores, as nuvens e a ondulação dos mares e dos rios - e as omnipresentes luzes de néones das cidades orientais - símbolo dessa energia e vitalidade que as anima -, demonstrando assim o artista uma preocupação de harmonia com o local e a sua cultura, expressa numa linguagem moderna que se constrói do passado.

Como tal, aparentemente destituídas de uma função simbólica ou rememorativa, parecendo limitar-se a um intuito decorativo pelo recurso a uma linguagem abstracta ou à contraposição da perenidade ao efémero, estas esculturas prestam afinal homenagem à própria civilização asiática. Homenagem essa que, no entanto, acaba por questionar a anterior lógica de desenvolvimento destas cidades - e desse modo também os poderes públicos que encomendaram o trabalho -, podendo assim, como atrás referido, tais obras serem consideradas como sementes férteis para o germinar de uma discussão pública acerca do futuro modelo de crescimento urbano.

Assim, nos antípodas do abstraccionismo geométrico, anguloso, frio e severo - cujo eco se repercute na arquitectura moderna de Macau -, a outra matriz destas esculturas são as formas anatómicas femininas, curvilíneas, quentes e lúdicas, que, após se emanciparem da pintura para as esculturas de papel, avançam agora, tomadas por um impulso de

³⁷⁴ Macau possui uma importante zona histórica, na qual se destaca a igreja de São Paulo, mas o local onde foram colocadas as peças de José de Guimarães é uma área urbana desprovida de património. Assim, tal como em Kushiro, caracteriza-se apenas pela sua modernidade indistinta. Prova da pouca importância dada pelo Estado Novo a Macau é o facto de na Exposição do Mundo Português de 1940 o território estar apenas representado por uma rua com o mesmo nome - cf. ACCIAIUOLI, Margarida - *Exposições do Estado Novo 1934 – 1940*. Lisboa: Livros Horizonte. 1998, p. 153.

gigantismo, como se ao inicial desejo de evasão das telas sucedesse depois uma sequente necessidade de expansão, para os espaços exteriores. Pontuadas de vazios e recortes que se oferecem à penetração do ar e à difusão da luz, articulando formas côncavas e convexas, assimétricas, *barrocas*, alongam-se e contorcem-se num dinamismo erotizante que, apreendida a obra após a leitura oferecida pelos múltiplos pontos de vista que o seu corpo saracoteador proporciona, se torna então sensualidade lúdica.

Desse modo, talvez se possa considerar que o corpo da mulher, nesta estilização escultórica da sua sensualidade, é uma vez mais utilizado como elemento de transgressão ou, pelo menos, de choque ou até protesto contra a norma urbana estabelecida.

Todavia, pela sua elegância, flexibilidade e volúpia exuberante advindas de uma matriz feminina cujo erotismo José de Guimarães sempre exacerba, conseguem transformar essa evocação da história e da cultura do local - que noutras esculturas conduzem a rigidez e pomposidade - num reforço da graciosidade e da leveza que as enformam. Para tal concorre ainda uma escala humana que sendo propositadamente contrastante com a altura dos edifícios circundantes, lhes assegura contudo, reforçada ainda pela vivacidade da cor e da luz, a individualidade nesse cerrado e cinzento espaço urbano.

Por outro lado, nessa evocação do corpo feminino, onde as aberturas triangulares simbolizam a genitália e cujas formas curvas e ondulações podem aludir, além dos esperados seios, coxas e nádegas, a barrigas grávidas, as esculturas remetem-nos ainda para a estatuária pré-histórica de Vénus paleolíticas e Deusas da fecundidade neolíticas. Por isso, ocultando os nomes e as datas, cremos que as seguintes palavras de Renato de Fusco relativamente às esculturas de Henry Moore - cujas formas *biomórficas* encontram ressonâncias nestas obras de José de Guimarães - se podem aplicar também ao artista português: «nas suas esculturas [...] é possível reconhecer os símbolos da “mãe terra”, os arquétipos da fertilidade, os atributos de um corpo feminino mas, também, sugestões de elementos de paisagens naturais. As formas humanas animadas e as formas de uma natureza imóvel são sintetizadas e associadas na modelação particular

dos cheios e, sobretudo, dos vazios, nas cavidades, nos orifícios que [Guimarães] pratica na massa escultórica»³⁷⁵.

Assim, além dessa orgânica feminina matricial, por parecer nascerem da terra e a ela se fixarem com raízes - e no caso do Jardim das Artes de Macau estarem rodeadas de vegetação -, também se constituem grandes flores, com um recorte luxuriante de pétalas, que, à semelhança dos carros-mulheres, unem o biológico (ou botânico) com o industrial. Prosseguindo tal raciocínio, os vazios onde brilha o néon são como aberturas para o interior desse corpo, orifícios naturais pois - sendo os filamentos luminosos as veias ou canais³⁷⁶, e a luz o sangue ou a seiva. Por isso, como algo latente, induzem estas obras no espectador³⁷⁷ a sensação de se encontrar perante organismos vivos em processo de metamorfose ou num estado embrionário cujo processo de gestação conduzirá ao nascimento de algo ainda desconhecido.

Como já mencionado na introdução, de um modo semelhante à arte africana trata-se de criações destinadas a transformar a vida das comunidades que as recebem, radicando a magia na voluptuosidade das linhas e no espectáculo da luz - sobretudo em Kushihiro - que humanizam o anterior rosto inexpressivo dessas grandes cidades, erigidas segundo o referido conceito *funcionalista* de desenvolvimento e progresso. Por isso, como mencionado na introdução da tese, podemos ainda considerá-los tótemes ou grandes fétiches mas, também, por se encontrarem em dois países ligados à expansão marítima e aos Descobrimentos Portugueses, novos padrões, desta vez não simbolizando o domínio de uma civilização pela outra ou uma evangelização forçada, mas o encontro de culturas.

Se na China, após a revolução de 1949, a estatuária pública foi utilizada pelo poder político para reforço da sua ideologia, resultando assim que praticamente cada cidade chinesa possuía esculturas de grupos de soldados, operários, camponeses e atletas - resultantes também elas do trabalho conjunto de vários artistas - simbolizando dessa forma a união e a força da nova sociedade *maoísta*, Macau, sob domínio português,

³⁷⁵ FUSCO, Renato de - *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença. 1988, p. 152.

³⁷⁶ Os canais que transportam a seiva dentro das plantas chamam-se Floemas.

³⁷⁷ Não tendo visitado Macau ou Kushihiro e assim visto *in situ* estas esculturas, a nossa sensação advém da análise de obras semelhantes existentes em Portugal, como a que se encontra na Fundação Mário Soares em Lisboa.

permaneceu imune a esse frenesi propagandístico, tendo por isso no século XX - uma vez que as autoridades locais também não demonstraram grande interesse pela arte pública - sido incorporado poucas obras representativas da sua História³⁷⁸.

Por sua vez, Kushiro, cidade portuária situada na ilha de Hokkaido, na zona norte de Sapporo - local de origem da etnia Ainu³⁷⁹ -, que, climatologicamente, se caracteriza pelo ar frio e húmido que se manifesta num nevoeiro omnipresente - existindo até um Festival do Nevoeiro -, possuía como principal património a sua própria natureza e os respectivos parques naturais, consistindo a arte pública local num grupo de esculturas evocativas das quatro estações do ano.

Como tal, pode-se dizer que a intervenção de José de Guimarães quer em Macau quer em Kushiro rompeu o marasmo a que a arte pública estava votada, contribuindo fortemente para a requalificação do tecido urbano e, ainda que de uma forma subtil que possa escapar ao comum dos cidadãos, para o reencontro das cidades com o seu passado e a sua cultura. A estas razões soma-se, como já foi dito, a possibilidade de tal intervenção pública sensibilizar as populações para um debate sobre o modelo de desenvolvimento futuro das suas cidades e o papel da arte nesse processo; papel que, caso se verifique a anterior premissa, contribuirá para um reforço da cidadania e da vivência democrática pelo aumento da participação dos habitantes na resolução de problemas comuns.

³⁷⁸ Existe em Macau uma Praça Luís de Camões onde se encontra um busto do poeta inaugurado em 1886; um Jardim Vasco da Gama com um busto do navegador inaugurado em 1911; e no Largo Eduardo Marques encontra-se um obelisco comemorativo da vitória sobre os piratas a 12 e 13 de Julho de 1910.

³⁷⁹ Os Ainu foram uma das primeira etnias a colonizar o Japão. Oriundos da Sibéria, eram originalmente brancos de tipo paleoasiático - cf. AA\VV - *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. I. Lisboa: Editorial Verbo, 1963, pp. 794,795.



O JARDIM DAS ARTES DE MACAU 1999

Sob influência taoista, os chineses conceberam os seus jardins como espaços onde se harmonizavam a natureza, a arte e a arquitectura, numa tentativa de recriar as forças do universo e as energias da vida destinada a estimular a meditação daqueles que os frequentavam.

Pretendia-se refazer um mundo natural onde se descobriam as passagens para os domínios metafísicos. O jardim era portanto como que um local *sagrado*, no qual se encontrava a paz e o equilíbrio espiritual, que os imperadores e os nobres consideravam fundamental nos seus domínios.

José de Guimarães, na sua intervenção num moderno jardim chinês, buscará também inspiração na natureza, substituindo todavia a dimensão metafísica pela homenagem à própria cultura chinesa. Desse modo, a principal influência advirá da poesia de Li Bai e da respectiva caligrafia dos poemas. Em Macau, o artista é convidado para criar oito esculturas num local chamado Jardim das Artes, situado na principal avenida da cidade. A execução das peças - composta de ferro, néon e tinta *epoxi* - ficou a cargo de uma fábrica local.

Como referido, a desproporção volumétrica entre as oito esculturas do Jardim das Artes de Macau e os prédios circundantes poderia sufocá-las, tornando-os insignificantes ou até *invisíveis*, não fosse o colorido intenso, a sinuosidade das formas e a luminosidade feérica dos néones - características que as habitações vizinhas não possuem - dotá-las de um impacto visual que as afirma na grande cidade indistinta. Por isso, de noite, enquanto a maioria das casas se uniformiza e apaga numa luz branca e fria, elas resplandecem nessa luminosidade de arco-íris que lhes exalta a sensualidade e adensa o mistério.

As esculturas irrompem do solo com uma base paralelepípedica - à qual poderíamos chamar tronco ou caule - que logo se expande e agita em ondulações, gingas e meneios que a dotam dessa graciosidade feminina de bailarina de metal. Por outro lado, tais movimentos geram aberturas que revelam os seus órgãos internos de néones e, por vezes, como se uma parte da escultura se tentasse autonomizar da sua matriz sem

todavia o conseguir, contrariam a inicial ascensão com um regresso ao solo, formando assim grandes arcos que convidam a ser atravessados; já os referidos néones, quando o orifício onde se encontram não forma triângulos, circunferências ou quadrados, parecem as cordas de um instrumento musical fazendo então algumas esculturas - como a de cor verde - parecer grandes harpas ou cítaras chinesas, dotadas de uma fantasiosa caixa de ressonância.

No seu talhe orgânico verifica-se como que uma re-união das partes anatómicas que anteriormente se soltaram na pintura, não para voltar a formar corpos humanos (quase) unificados como sucedera com as esculturas de papel, mas, plasmadas agora num resistente material metálico, na génese de uma nova expressão da linguagem plástica de José de Guimarães, onde o feminino e o vegetal se fundem num molde industrial.

Poder-se-ia então afirmar que no Jardim das Artes de Macau o artista fez brotar do solo esculturas na modelação das quais, além da já mencionada caligrafia chinesa, está presente a génese do seu alfabeto - o corpo da mulher - e as formas da natureza - as plantas e as nuvens -, tornando essa combinação da voluptuosidade feminina com a elegância das plantas e das nuvens em padrões contemporâneos simbolizadores das presentes, e passadas, relações entre Portugal e a China.

Todavia, parecendo mais interessados na aposta em novas fontes de receita financeira do que na arte pública, nos ensinamentos taoistas e nos laços históricos que unem os dois países, os governantes de Macau, talvez recordados do tempo em que os chineses não eram autorizados a viver na colónia ou querendo seguir o exemplo dos japoneses quando no século XVII expulsaram os portugueses da ilha, tomaram a decisão de retirar seis das obras de José de Guimarães do Jardim das Artes para poderem construir um casino. Assim, pelas complexas vias que unem e separam as civilizações, emaranhando a arte com a política e a economia, quiçá se possa afirmar que em Macau se concretizou sobre José de Guimarães a velha profecia de Marx, porque a História acabou por se repetir: a cultura portuguesa foi de novo expulsa de uma parte da Ásia. Mas, ironicamente, uma parte da cultura chinesa também assim se perdeu.



A INTERVENÇÃO EM KUSHIRO: José de Guimarães contra o nevoeiro 2000

Depois de em 1989 se ter instalado no mosteiro de Himeji para aprender a arte tradicional de feitura de papagaios, José de Guimarães inicia, ainda nesse ano, uma série de exposições no Japão³⁸⁰ cujo crescente interesse do público japonês pela estética do artista português - ao qual não será alheio a importância que a sociedade nipónica atribui à herança portuguesa - levará os responsáveis da cidade de Kushiro - *The Civic Core* -, a convidá-lo para uma intervenção urbanística e escultórica no centro da cidade que incluía iluminação pública, mobiliário urbano, máquinas automáticas, fontes, abrigos, uma calçada, esculturas de sinalização de espaços importantes e outras sinaléticas diversas. Antes, a população havia sido consultada mediante referendo quanto à aceitação de tal projecto, tendo assim se decidido transformar a imagem lúgubre da cidade, e desse modo contrariar a própria natureza, lançando a arte luminosa de José de Guimarães contra o nevoeiro de Kushiro.

Então, sob sua orientação, uma fábrica de metalurgia de Sapporo, vai construir candeeiros, pilares luzentes, bancos fosforescentes, estações de autocarro, as referidas máquinas (de informação turística) e esculturas; peças resplandecentes de néones coloridos e luzes de fibra óptica. No entanto, fiel ao método de abordagem antropológica do local onde irá intervir, José de Guimarães toma desta vez como modelo os sinais que o povo Ainu utilizava nas tatuagens, na arte e no vestuário. Mas neste variegado conjunto de obras sobressai também a influência dos tótemes, dos fetiches e das máscaras africanas, a presença do arabesco de luzes evocativo das ondas que utilizou em Carnide e no Centro Comercial do Chiado, das picto-esculturas de pasta de papel, das serpentes que tentam aqueles que nos seus bancos repousam, e ainda novas manifestações do modelo utilizado em Macau.

Comparando as esculturas de Kushiro com as de Macau, aquelas diferem destas por, numa concordância com a paisagem urbana, a sua escala ser inferior - perda em

³⁸⁰ Anexos, pp. 117-128.

tamanho, ganho em quantidade -, por terem sido criadas peças onde a antropomorfia é mais acentuada, como as que apresentam rostos femininos ou seres com os braços abertos e um coração no peito, além que a maioria das esculturas de Kushiro foi concebida para desempenhar uma função. Desse modo, a já referida concepção africana de criar a arte para actuar sobre realidade e condicionar a vida dos seres humanos concretiza-se plenamente em Kushiro. Ademais, se em Macau uma das preocupações do artista foi a de que a grande cidade não engolisse as suas obras, em Kushiro, dispondo do núcleo do espaço urbano, José de Guimarães envolve-a com as suas esculturas, altera o anterior equilíbrio entre os edifícios, as ruas e a praça central, determina os eixos de circulação, acabando a arte por dominar a urbe. Por outro lado, logra descobrir potencialidades ocultas no nevoeiro, conseguindo pois transformar parte do problema numa solução, ao se servir desse fenómeno atmosférico como uma nova matéria-prima para o projecto de Kushiro destinada a gerar efeitos luminosos e ambientes fantasmáticos em permanente mutação.

Assim, tal como nos anos setenta se batera num duelo barroco com Rubens, José de Guimarães pelejou agora, num combate que demuda o oponente num aliado, contra o nevoeiro e a arquitectura soturna de Kushiro, tendo ainda de contrariar a tradicional sobriedade da cultura nipónica. E a triste e inóspita ilha, da qual todos os que podiam escapavam aos fins-de-semana, é de tal maneira transformada pela intervenção do artista que a nova cidade, povoada de formas sensuais, cintilante de cor e luz e onde o próprio nevoeiro se torna parte fundamental da nova cenografia urbana, como que se converte num espaço encantado que já mais se assemelha ao universo fantasioso de José de Guimarães que às urbes cinzentas do Japão.

Considerações finais:

Tentar compreender a obra de um artista que viajou por quatro continentes para se inspirar nas suas culturas e assim inovar permanentemente o seu percurso estético, obrigou-nos a seguir o seu rasto e a recolher as mesmas influências de que o criador se serviu para criar as suas obras. Na nossa navegação pelas rotas de José de Guimarães, num périplo que passa pela Europa, África, o México, a China e o Japão, constatamos que a apologia do encontro das culturas e da mestiçagem dos povos começa, a partir de 1971, por se confundir com a resistência à ditadura do Estado Novo e o protesto contra a Guerra Colonial, sendo durante esse período que o artista descobre a máscara e o fetiche africanos, assim como desenvolve o seu alfabeto de signos inspirado na tribo Ngoio de Cabinda. Talvez porque a própria miscigenação cultural - ou afirmação da cultura negra - já fosse vista pelo regime - o qual entendia a mestiçagem como a imposição da cultura portuguesa aos africanos - como um acto de revolta. E essa atitude de desafio e subversão das normas não mais deixará de se manifestar no sequente percurso do artista, como se lutasse constantemente contra uma ordem estabelecida.

Munido do poder semiótico de um alfabeto de signos e tomando como modelo a escultura africana, José de Guimarães vai depois criar picto-esculturas de pasta papel e caixas-relicários - dois tipos distintos de fetiches -, prosseguindo de seguida o seu projecto multicultural na reinterpretação da Festa dos Mortos Mexicana e dos rituais pré-colombianos, para por fim se embrenhar nos mistérios da poesia e da mitologia chinesa e reinterpretar Hokusai. Assim, numa viagem que já leva mais de quarenta anos, cumpriu uma circum-navegação ao mundo destinada a buscar sempre novos destinos mal considera ter cumprido - ou explorado -, a missão a que se propôs - a terra onde aportou.

Esta exploração de novas culturas foi acompanhada de uma análoga procura de novos materiais e técnicas, completando a Descoberta das civilizações com a descoberta da tecnologia. Na pintura, manteve o colorido esfuziante das cores primárias e a estrutura espacial dominada por figuras planas comprimidas contra um fundo neutro carente de profundidade, que depois da Fase Mexicana apresentará recortes de papel tributários do

artesanato, mas fez desaparecer o contorno de linha negra que delimitava as primeiras figuras. Depois, introduzirá outras inovações nos quadros como a técnica do *Dripping*, a pintura gestual, o empastamento, a mistura de areia, a colagem de estilhaços cerâmicos, a purpurina, e, nas caixas-relicário, onde por vezes pinta sobre cartão, a junção de objectos de consumo e detritos associados ao lixo. Tal demanda permanente de uma nova matéria-prima, como se essa viagem pelo mundo exigisse também uma renovação contínua de materiais, reflecte-se sobretudo nas suas esculturas para feitura das quais recorrerá, sucessivamente, à madeira, à pasta de papel, ao azulejo, à pastilha de vidro, a espelhos, ao betão, ao ferro, ao aço inox, ao alumínio, aos néones, à fibra de vidro, à fibra óptica e ao LEM.

Porém, trata-se de uma arte europeia contaminada por outras culturas ou de uma genuína arte mestiça onde o peso europeu equivale aos demais? Reformulando a questão, não será, inevitavelmente, a arte de José de Guimarães um olhar europeu, distorcido pela sua própria formação cultural, cujos estudos e viagens, conquanto permitam uma maior nitidez, não chegam todavia a fornecer as lentes exactas para penetrar no âmago dessas culturas estranhas? Se assim for, estaremos apenas perante uma mera justaposição de iconografia, tradições, conhecimentos e técnicas de outras culturas, consideradas *exóticas*? Ou, pelo contrário, de algo novo, cuja síntese dos variados elementos heterogêneos que a compõe seja distinta de uma colagem dessas partes, acabando por não pertencer a nenhuma cultura nem a nenhum território, mas a todos ao mesmo tempo?

Somos de opinião de que se a resposta fosse dada pelos autores que teorizaram sobre o Primitivismo citados na tese, uma vez que todos pertencem todos à mesma cultura ocidental de José de Guimarães e, supomos, nunca viveram nos países onde o artista se inspirou, a sua conclusão, mesmo trazendo um importante aporte para o entendimento da obra, podia enfermar de uma desfocagem cultural análoga à que os próprios atribuem à relação dos modernistas com a arte primitiva. Ou seja, talvez os autores ocidentais não sejam os mais competentes para avaliar o tratamento dado a outras civilizações por José de Guimarães. Acreditamos pois que a melhor resposta a esta questão foi de facto dada pelos países onde o artista colheu os elementos culturais que lhe permitiram criar

novas obras, uma vez que esses povos, como os mexicanos, os japoneses e os chineses, reconheceram a importância do trabalho de José de Guimarães, encontrando decerto algo nos seus signos que, a nós ocidentais, sempre nos escapará - a sua identidade? E a prova desse reconhecimento são as encomendas de obras públicas e o acolhimento em exposições individuais, num trajecto que vai de Chabacano a Kushiro.

Servindo-nos outra vez da ideia de Thierry de Duve quanto à suficiência da nomeação de arte pelo artista que a produz, mas aplicando-a agora à mensagem, finalidade ou resultado dessa mesma arte, não se tratou portanto de apenas o próprio José de Guimarães nomear o seu trabalho de mestiçagem de culturas, encontro entre os homens e homenagem a outras civilizações. A legitimação da sua mensagem é feita pelos próprios detentores, ou herdeiros, das culturas de que se apropria. Poderá outrem, vindo de fora, possuir uma autoridade superior na apreciação do projecto de José de Guimarães?

Pois quando os poderes públicos da Cidade do México lhe confiam a decoração da estação de metropolitano de Chabacano - esperando decerto que o tema da Festa dos Mortos seja abordado -, preterindo assim outros artistas nacionais, estão indubitavelmente a afirmar que José de Guimarães captou essa essência do ritual e do *ser mexicano*. O mesmo sucedendo com os governantes de Macau e das diversas cidades do Japão que lhe encomendaram esculturas públicas e intervenções urbanas, por estar implícito nesse convite o reconhecimento do saber e da capacidade do artista para penetrar na cultura e na mentalidade dos chineses e dos japoneses. E se em África ainda não se verificou tal receptividade - embora José de Guimarães tenha exposto em Angola depois da independência -, isso deve-se, provavelmente, à instabilidade política, às guerras e aos problemas económicos que flagelam o continente.

Por isso, ao contrário dos aborígenes que foram criados por brancos e depois fracassaram nas tentativas de serem aceites pela sua comunidade por desconhecerem as regras e o funcionamento da cultura ancestral, José de Guimarães é efectivamente reconhecido, autenticado como genuíno, pelos povos onde colheu influências culturais. São-lhe abertas as portas porque encontrou a chave. Logo, parece-nos indubitável que se

trata de uma verdadeira arte mestiça onde várias culturas revêem fundamentos da sua identidade - nomeando-a portanto Arte Mestiça.

Porém, carregada de simbologia, a arte de José de Guimarães exige uma grande preparação do espectador para poder comunicar a sua mensagem, sendo um bom exemplo o Dragão chinês, o qual tem um significado benéfico totalmente oposto ao da criatura demoníaca europeia. Afinal, estará o público de outros países informado sobre os rituais de magia africana, a Festa dos Mortos mexicana, a complexidade da poesia chinesa e as filosofias orientais? O que pensam os residentes de Carnide dos murais de José de Guimarães e como os interpretaram? Conseguirão pois, mesmo uma minoria, entrever nessas obras a apologia da mestiçagem e do encontro dos povos? Ou seja, estará realmente a mensagem do artista a ser transmitida às massas ou, pelo contrário, apenas é decodificada pelas elites e nos circuitos da arte?

Se não estamos certos de que tal mensagem, pelas dificuldades postas pela decifração dos signos, seja universalmente compreendida, parece-nos no entanto que é possível uma outra leitura iconográfica mais óbvia. À qual, nós próprios, partindo do fim para o princípio, ou do complexo para o simples, acabamos também por chegar, vendo só no final - quiçá por a questão central da tese daí nos desviar o olhar - aquilo que desde o início estava diante dos nossos olhos. Referimo-nos ao sexo. Pois finda a Guerra Colonial, o traço dominante nas obras de José de Guimarães, coabitando, conduzindo ou até se sobrepondo à miscigenação, são os jogos eróticos. O encontro entre dois, ou mais personagens, mesmo quando disfarçado por pantominas lúdicas, escondido numa pletora de elementos iconográficos ou maculado por ambientes tétricos, prefigura ou explicita uma intenção ou um acto sexual.

Como que ilustrando o discurso de Aristófanes³⁸¹ no *Banquete* de Platão, quando explica que a atracção entre os sexos é o resultado da tentativa de reunião da natureza original dos Andróginos cortada por Zeus em duas partes - uma masculina, outra feminina -, os personagens masculinos de José de Guimarães lançam-se impetuosamente sobre as figuras femininas ou procuram seduzi-las com momices exibicionistas. Contudo, fazem-no, não de acordo com o conceito platónico de amor,

³⁸¹ PLATÃO - *O Banquete*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986, pp. 66-74.

mas com a fúria de uma posse carnal bruta, evidenciada pelos seus genitais intumescidos e línguas lascivas, onde o desejo é mais forte do que *Eros*. Daí resulta que se José de Guimarães quer transmitir uma mensagem de apologia do Encontro e da Miscigenação dos povos e das culturas, não sacrifica todavia a sua linguagem plástica a semelhante objectivo. Pois é a apologia da mistura das culturas e dos seres humanos que se submete à sua criação artística eivada de erotismo e não o contrário. Como se um sortilégio do sexo tivesse subjugado todas as referidas civilizações. Mas, conforme atrás afirmado, tendo em conta que o artista se expressa mediante um alfabeto de signos fortemente erotizado onde predominam partes anatómicas femininas como seios, coxas, nádegas e vulvas estilizadas, parece-nos que outro não poderia ser o resultado, acabando os novos signos adicionados por serem também contaminados pelo frenesi do desejo sexual.

Porém, se no percurso do artista o erotismo prevalece sobre todas as culturas, nenhuma o conseguindo refrear - mesmo quando se trata de fenómenos associados espiritualidade -, essa atracção entre sexos metamorfoseia-se de acordo com a civilização onde se manifesta. A ponto de a própria morte e seres desprovidos de carne como os esqueletos revelarem uma excitação sexual semelhante à de qualquer ser humano desvairado pela volúpia. Desse modo, na pudica Festas dos Mortos mexicana as caveiras e os esqueletos enlaçam as línguas e entregam-se a jogos de sedução, e o sóbrio Dragão chinês investe de língua em riste sobre corpos femininos e induz em tentação amantes que se encontram nas margens dos lagos - comportamentos pouco prováveis de suceder no acordo das mitologias que lhes deram origem. Sendo apenas natural - por estar associada aos cultos de fertilidade da magia negra - a sexualidade envolvendo fetiches e máscaras africanas.

Desse modo, pode-se concluir que o erotismo é o veículo que conduz as culturas de encontro umas às outras, a linguagem de que se servem para dialogar, o laço que ata e une a humanidade.

Por outro lado, a presença de animais, ou criaturas híbridas, mais do que reforçar a vontade de transgredir as normas, remete a sexualidade para as forças do instinto que a razão não controla. O bestiário de José de Guimarães potencia portanto o desejo carnal

para lá das capacidades humanas - de um modo semelhante ao utilizado pelos Expressionistas alemães com a figura do negro selvagem -, sem que no entanto seja obnubilada a ideia que, de facto, todas as interacções das figuras plasmadas nas telas remetem para a relação sexual entre o homem e a mulher. Talvez se possa então concluir, usando alguns exemplos avulsos, que Rubens prestes a possuir Hélène Fourment, a Mulher e o Gato, a picto-escultura *Os Amantes*, as figuras da série *Navegadores e Descobridores*, as caveiras lúbricas, a série *Hong-Kong* e os Dragões com o cio são afinal variações multiculturais de um só tema: o desejo sexual ou a investida carnal masculina sobre a mulher.

E se o elemento masculino assume por vezes a forma de criaturas fantásticas, animais e seres mitológicos, o elemento feminino é, tendo em conta a distorção anatómica própria das figuras de José de Guimarães, sempre uma mulher. Logo, a mulher não é passível de ser substituída por nenhum outro ser (mesmo quando se funde com um automóvel ou se esconde numa perdiz). Essa omnipresença iconográfica sucede para que o erotismo não perca a sua eficácia - porque se uma mulher assediada por um gato pode ser considerado erótico já a troca de sexo do ser humano e do animal descambaria numa aberração de gosto duvidoso - mas também pode ser explicada pelo tributo, ou até veneração, que o artista lhe dedica. Como quando a eleva ao estatuto de Deusa primitiva. A mulher *guimariana* - apesar de duma perspectiva feminista poder ser considerada vítima dos ímpetos sexuais masculinos e personagem passiva - é a figura que atravessa toda a obra e se manifesta em todas as fases, sendo por isso como que um catalizador da arte de José de Guimarães, que assim lhe presta homenagem.

Desse modo, no encontro das culturas irrompe a turbulência dos instintos: a celebração da fraternidade humana não evita situações dominadas pela tensão e pelo confronto que a sexualidade sempre desencadeia. Sendo à primeira vista paradoxal, essa instabilidade provocada pelo embate de seres que disputam os favores de uma personagem feminina aproxima afinal a obra de José de Guimarães do mundo real e das relações entre os seres humanos, evitando uma idealização ingénua de uma humanidade perfeita. A confluência das civilizações dá-se sob as águas agitadas das paixões carnis, encontrando o artista

na tormenta os ventos que lhe impulsionam a nau. Porque, para José de Guimarães, o sexo comanda a vida.

Afinal, a apologia da mestiçagem dos povos através do sexo apenas observa as leis da biologia, pois o que é a resultante fecundação senão uma mestiçagem de genes masculinos e femininos?

Pela anterior razão, não se aplica a José de Guimarães a sentença de Eça de Queiroz de que «na arte só tem importância os que criam almas, e não os que reproduzem costumes»³⁸², na medida em que o artista, para lá da mera reprodução de tradições e costumes, cria realmente as tais almas apaixonadas que o escritor reclama da arte. É então que o erotismo incendeia essas tradições e costumes, salvando a obra de José de Guimarães da recriação etnográfica, que seria bem intencionada mas inócua, para, pelo mergulho na complexidade das paixões humanas, cumprir a exigência queiroziana em sucessivas transgressões que muito ultrapassam o inocente delito de Amaro e Amélia. Porque no jardim das Delícias de José de Guimarães não existe pecado, nem inferno.

Por outro lado, a História de Portugal é constantemente revisitada, para a questionar e até reescrever, por José de Guimarães. Começa pelo século XX, abordando primeiro a Guerra Colonial e de seguida o 25 de Abril, para depois recuar até aos Descobrimentos, parodiar figuras míticas como D. Sebastião e Pedro e Inês, e escritores tais Luís de Camões e Fernando Pessoa. Desse modo, de uma reacção às circunstâncias políticas do seu tempo avança para uma análise sobre o passado de Portugal onde a preponderância dada ao período dos Descobrimentos acabará por o levar a repetir as rotas dos navegadores portugueses (ou da Expansão Ibérica). Assim, em José de Guimarães, a abordagem da História de Portugal está intimamente relacionada com o desenvolvimento do projecto artístico e filosófico que o levará, por mares antes navegados, a celebrar o Encontro dos povos e a fusão das culturas. Porque, acreditamos, o estudo sobre os Descobrimentos está na génese do seu projecto de miscigenação da humanidade, sendo de questionar se este alguma vez se desenvolveria sem aquele ter existido.

³⁸² QUEIROZ, Eça de - *Cartas e Crónicas*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972, p. 33.

Entendemos portanto que, tal como Camões, num período histórico onde outros países também promoveram a expansão marítima e colonizaram outras terras, foi o único o homem das letras que no século XVI cantou os Descobrimentos do seu país - em Espanha Cervantes aborda a decadência da nobreza, na França e na Inglaterra Montaigne e Shakespeare tratam das paixões humanas - também no século XX e XXI José de Guimarães foi o único artista internacional que celebrou esse feito épico da sua pátria. Por isso, consideramos, como já atrás afluído, que o percurso do artista está intrinsecamente ligado ao sentimento de ser português, não se tratando de um acaso o facto de mais nenhum artista plástico contemporâneo de outra nacionalidade abordar a epopeia dos Descobrimentos do seu país e, concomitantemente, propor a fraternidade universal.

Desse modo, recuperando a memória do mundo, José de Guimarães tenta voltar a unir aquilo que o tempo, o espaço e os próprios homens separaram: a Humanidade. Porém, como referido, não é ingénuo a ponto de conceber a fantasia de um paraíso inter-racial assente numa espécie de Esperanto das culturas, porque sabe que a natureza humana não pode ser mudada. Mesmo assim, consciente de que nunca houve ou haverá nenhuma Idade da Inocência, não desiste de mostrar na arte a possibilidade de uma outra coabitação entre os seres humanos. Esse desejo, torna-o, num tempo dominado pela Globalização, pelo aumento das migrações e sequentes sociedades multi-raciais potencialmente explosivas, não apenas um artista de intervenção, projectando uma mensagem político-filosófica de fraternidade universal, mas sobretudo um visionário, ou utópico. Uma vez mais, à excepção dos arquitectos seguidores do Estilo Internacional e da Carta de Atenas que através do urbanismo pretendiam melhorar a sociedade - não convocando tradições de outros povos, mas servindo-se da técnica para lhes impor o seu modelo modernista -, não encontramos nas artes qualquer outro interveniente cuja obra traduza semelhante desejo, ou utopia.

Contudo, deve-se colocar a questão se o próprio José de Guimarães, durante a série *A batalha de Cartago* não questiona essa mesma possibilidade dos homens viverem em paz quando, por a vida não ter imitado a sua arte, a sua arte passou a imitar a vida. Ou seja, a guerra. No entanto, essa dúvida, expressa numa antevisão catastrofista do destino

da humanidade que nos recorda a ancestralidade bestial da qual nunca nos libertaremos, talvez tenha acabado por se dissipar, tal nuvem negra que se desvanece no fim da tempestade. Pois nos anos seguintes - a partir de 2003 - com as grandes caixas pintadas e decoradas, o artista como que procede a uma síntese de todo o seu percurso - plasmado em objectos que também percorreram o mundo -, mesclando novamente as diferentes culturas, pelo reencontro de máscaras, corpos femininos, caveiras, recortes mexicanos, caracteres orientais, néones, serpentes e dragões, em obras como *Pensamentos Mexicanos*, *Viagem à China* e *Favela*. Por mares antes navegados, na rota dos Descobrimentos e do Encontro de Culturas.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ABREU, Graça de pp. 308, 309, 310

ACCIAIUOLI, Margarida p. 345

ADLER, Joseph p. 304

ADORNO, T. W. pp. 13, 36, 67, 95

AGUALUSA, José Eduardo, p. 51

ALIGHIERI, Dante p. 137

ALMEIDA, Bernardo Pinto de pp. 18, 26, 35

AMADO, Jorge p. 51, 84

AMARAL, Tarsila do p. 46

ANDRADE, Oswald p. 46

ANDRADE, Mário p. 46

ÂNGELO, Miguel p. 200

ANTES, Horst p. 7

AZEVEDO, Fernando pp. 9, 12, 15, 40, 46, 66

BARROS, João de p. 294

BAUDSON, Michel pp. 27, 45

BERGER, René pp. 12, 97

BONFAND, Alain pp. 13, 28, 33, 45

BENJAMIN, Walter p. 97

BOSCH, Hieronymus p. 199, 200

BOSTRÖM, Antónia p. 342

BRANDÃO, Raul p. 132

- BRAQUE, Georges p. 63
- BRITTAIN, R. H. p. 333
- BRUEGHEL, Pieter pp. 199, 200
- BUCHLOH, Benjamin H. D. p. 17
- BUSCA, Joëlle pp. 12, 21, 26, 45
- CAEIRO, Alberto pp. 151, 152
- CAMÕES, Luís pp. 20, 22, 23, 43, 51 150, 151, 186, 197, 264, 265, 286, 359, 330
- CAMPOS, Álvaro de p. 151
- CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da p. 143
- CARMICHAEL, Elizabeth pp. 187, 191, 196, 208, 209, 218, 221, 224
- CARRÀ, Carlo p. 16
- CARRACCI, Annibale p. 143
- CASO, Alfonso pp. 264, 265
- CASTRO, Inês de p. 154
- CAVIN, Albert p. 304
- CERQUEIRA, João p. 16
- CERVANTES, Miguel de p. 359
- CHENG, François p. 305
- CHING, Alexandre p. 305
- CLÁUDIO, Mário 134, 197
- CLERC, Catherine p. 5
- COUTO, Mia p. 51
- CRUZ, Sor Juana Ines de la pp. 264, 265
- D. AFONSO HENRIQUES p. 160

- D. INÊS DE CASTRO p. 154
- D. PEDRO I p. 156
- D. SEBASTIÃO p. 158
- DANTAS, Júlio p. 147
- DAVIE, Alan p. 7
- DERAIN, André pp. 16, 56
- DELACROIX, Eugène p. 61
- DELVAUX, Paul p. 216
- DI CAVALCANTI p. 46
- DIAZ, Porfírio p. 192
- DORFLES, Gillo pp. 13, 21
- DUCHAMP, Marcel p. 46
- DÜRER, Albrecht pp. 199, 200
- DUVE, Thierry de pp. 47, 355
- EBERHARD, Wolfram pp. 285, 288, 289, 312, 322, 324, 329, 331, 338, 339, 341
- ECO, Umberto pp. 99, 100, 199
- EINSTEIN, Carl p. 54
- ÉDIPO p. 167, 168, 169
- ENSOR, James p. 216
- ESCAMILLA, Maria p. 187
- ESFINGE p. 167
- ERNST, Max p. 62
- FAGUNDES, João Álvares p. 132
- FLAUBERT, Gustave p. 31

FORRER, Mathi p. 290
 FOSTER, Hal pp. 59, 60, 62
 FRANÇA, José-Augusto p. 40
 FRANCASTEL, Pierre pp. 49, 50, 99, 101
 FRANQUE, Domingos José p. 74
 FREUD, Sigmund p. 62
 FREYRE, Gilberto p. 46
 FUENTES, Carlos p. 29, 197, 264, 265
 FUSCO, Renato de p. 346
 GAMA, Vasco p. 181
 GAUDIBERT, Pierre pp. 23, 44
 GAUGUIN, Paul pp. 54, 55, 56, 60, 61, 63, 249
 GERNET, Jacques pp. 305, 307, 308, 309
 GÉRÔME, Jean-Léon p. 61
 GIRALT-MIRACLE, Daniel p. 21
 GOLDWATER, Robert pp. 52, 54, 55, 58, 65
 GOGH, Vincent van p. 63
 GOMBRICH, E. H. p. 288
 GOROSTIZA, José p. 197
 GREENBERG, Clement p. 98
 GROSSE, Ernest p. 54 HADDON, Alfred p. 53
 GUIMARÃES, Fernando pp. 97, 99
 HOKUSAI pp. 31, 102, 289, 290, 291, 314, 315, 317, 318, 319, 327
 HUYGHE, René p. 12

ÍNSUA, Adelino pp. 304, 305

JOCASTA p. 169

JOLE, Marcel Van p. 7

JOHNS, Jasper p. 7

LAMBRICHS, Collete p. 5

LASCAUT, Gilbert p. 40

LE BOT, Marc p. 38

LÉGER, Fernand p. 7

LIECHTENSTEIN, Roy p. 7

LIMA, Mesquitela pp. 15, 77, 82, 85

LINS, Álvaro p. 40

KANDINSKY, Wassily p. 7

KEJIOU, Zhang p. 335, 337

KHALO, Frida pp. 28, 197, 265

KIRCHNER, Ludwig p. 62

KLEE, Paul pp. 7, 62

KOSTELANETZ, Richard p. 333

MACHADO, Alderico dos Santos, p. 261

MALFATTI, Anita p. 46

MANILLA, Manuel p. 197

MARC, Franz p. 57

MARTINS, Joaquim pp. 76, 77, 78, 79, 80, 112, 126

MATISSE, Henri p. 63

MIRÓ, Joan pp. 7, 118

MONTAIGNE, Michel de p. 359

MONTANER, Josep p. 343

MOORE, Henry pp. 45, 231, 346

MORAES, Wenceslau pp. 288, 301

NEGREIROS, Almada pp. 132, 147, 152, 197

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de pp. 82, 83, 84

OLIVA, Achille Bonito p. 5

OROZCO, José Clemente pp. 28, 189, 197, 264, 265, 268

PANOFSWY, Erwin pp. 103

PAYRESON, Luigi p. 100

PAZ, Octavio pp. 29, 189, 195, 197, 205, 225, 264, 265

PEREIRA, Galiote p. 294

PERNES, Fernando pp. 15, 20, 35, 42, 77, 82, 83, 85

PESSOA, Fernando pp. 20, 23, 95, 151, 152, 153, 197, 264, 265, 269, 358, 359

PICASSO, Pablo pp. 7, 17, 54, 57, 60, 61, 63, 64, 65, 96, 129

PINHEIRO, Costa p. 197

PINTO, Fernão Mendes p. 294

PIRES, Tomé p. 302

PLATÃO p. 84, 355

POLLAIUOLO, irmãos p. 171

PORFÍRIO, José Luís pp. 14, 17, 18, 19 25, 35, 179, 284

POSADA, Guadalupe pp. 189, 192, 197, 215, 218, 227, 242, 246, 264

PROUST, Marcel pp. 97, 152

QUEIROZ, Eça de p. 359

- RAMSY, S. Robert pp. 296, 305
- REDINHA, José pp. 81, 88, 89, 90, 91, 94
- REIS, Ricardo pp. 151, 152
- RESTANY, Pierre pp. 12, 33, 45
- RICCI, Matheo p. 294
- RIVERA, Diego pp. 28, 189, 197, 215, 264, 265, 268, 269
- RODRIGO, Joaquim p. 11
- RODRIGUES, António p. 7
- RODRIGUES, João p. 302
- ROPS, Félicien P. 216
- ROTHKO, Mark p. 44
- ROUPINHO, D. Fuas p. 132
- ROUSSEAU, Henri pp. 54, 55
- RUBENS, Peter Paul pp. 19, 23, 24, 36, 143, 144, 357
- RUBIN, William pp. 52, 63, 64, 65, 96
- RULFO, Juan pp. 29, 187, 189, 197, 237, 264, 265
- SABINES, Jaime p. 197
- SAINT-PHALLE, Niki de p. 21
- SARAMAGO, José p. 30
- SAYER, Chlöe pp. 187, 191, 196, 208, 209, 218, 221, 224
- SCHLEMMER, Oskar p. 7
- SÉNECA p. 224
- SEVERINI, Gino p. 16
- SHAKESPEARE, William p. 359

SILVA, Raquel Henriques da p. 44

SIQUEROS, David pp. 28, 189, 197, 264, 265, 268

SOARES, Bernardo p. 151

SOUSTELLE, Jacques p. 209

STADEN, Hans p. 45

STEPHAN, Emil p. 54

TAMAYO, Rufino pp. 264, 265

VAZ, José Martins pp. 72, 83, 84

VELÁSQUEZ, Diego pp. 42, 129, 141, 142, 143, 144

VERWON, Max p. 54

VILLA-LOBOS, Heitor p. 46

VINCI, Leonardo da pp. 129, 130, 143, 172

VLAMINCK, Maurice p. 56

WALLIS, Brian pp. 17, 99

WEI, Wang p. 305

WESTHEIM, Paul p. 199, 206, 218, 223

WORRINGER, Wilhelm p. 54

YUZAN, Daidoji p. 299

BIBLIOGRAFIA:

FONTES IMPRESSAS

ARTIGOS

AGUIAR, Maria Virgínia de - “Os desportos do pintor”, in *Correio da Manhã*, 18 Maio 1980, Lisboa

ALMEIDA, Bernardo Pinto de - “Variações Camonianas de José de Guimarães”, in *Notícias da Tarde*, 8 Janeiro 1983, Porto

ALLEB, Carmine - “José de Guimarães par Marcel van Jole”, in *La Semaine d'Anvers*, 16 Maio 1980, Antuérpia

AZEVEDO, Fernando de - “José de Guimarães: Um Começo Num Fim”, in *Colóquio Artes*, nº 21, Fevereiro 1975, Lisboa

AZEVEDO, Fernando de - “Variações Camonianas”, in *Colóquio Artes*, nº 53, Junho 1982, Lisboa

AZEVEDO, Manuela de - “Os pintores e os seus modelos”, in *Diário de Notícias*, 8 Dezembro 1978, Lisboa

BOURGOIS, Marc - “José de Guimarães”, in *De Nieuwe Gazet*, 2 Outubro 1980, Antuérpia

CHICÓ, Silvia - “Arte Actual em Castelo Branco”, in *Diário de Notícias*, 18 Setembro 1980, Lisboa

CHICÓ, Sílvia - “José de Guimarães Obstinação contra a corrente”, in *Jornal de Letras*, 30 Junho 1992, Lisboa

CNODER, Remi de - “José de Guimarães, Hedendaags Portugees Schilder”, in *De Periscoop*, nº 12, Outubro 1977, Bruxelas

CONDE, Teresa del - "José de Guimarães y su público", in *La Jornada*, 1 Julho 1997, Cidade do México

DORFLES, Gillo - "A pintura de José de Guimarães: genuidade", in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 15 Fevereiro 1983, Lisboa

FERNANDES, Maria João - "As metamorfoses de Eros ou o jogo dos mundos possíveis", in *Jornal de Letras*, 17 Março 1992, Lisboa

FERNANDES, Maria João - "Retrospectiva de José de Guimarães", in *Colóquio Artes*, nº 93, Junho 1992, Lisboa

FERNANDES, Maria João Fernandes - "José de Guimarães o irreal no presente", in *Jornal de Letras*, 22 Agosto 2001

FERREIRA, António Mega Ferreira - "José de Guimarães: a vocação da pintura, dar-se em espectáculo", in *Jornal de Letras*, Fevereiro 1984, Lisboa

FRANÇA, José-Augusto - "No Atelier de José de Guimarães", in *Colóquio Artes*, nº 84, Março 1990, Lisboa

FRANÇA, José-Augusto - "Pintura e Escultura anos 60 e 70", in *Colóquio Artes*, nº 99, Dezembro 1993, Lisboa

GALY-CHARLES, Henry - "José de Guimarães", in *Colóquio Artes*, nº 49, Junho 1981, Lisboa

GASTÃO, Ana Marques - "O planeta subversivo de José de Guimarães", in *Diário de Notícias*, Março, 1992, Lisboa

GOUACH, Ana - "Guimarães: Primitivism o Contemporaneitat", in *El Observador*, 7 Maio, 1992

GUIMARÃES, José de - "Dia do autor", in *Público*, Maio 1991, Lisboa

HUICI, Fernando - "Los perfiles festivos de José de Guimarães", in *El País*, 26 Novembro 1983, Madrid

LOPÉZ, Milagros - "José de Guimarães: México y la grand fiesta de la muerte", in *Arte revista de las artes visuales*, Año III, nº 18, Abril/Junio 1996

KIMURA, Yoichi Kimura - "Sculptures in the Two Dimentions", in *Seven Seas*, nº 25, Agosto 1990, Tokyo

MAGALHÃES, Ana Maria; ALÇADA, Isabel - "Aprender a olhar, José de Guimarães", in *Arte Ibérica* nº 3, Dez./Jan. 2001, Lisboa

MICHA, René - "José de Guimarães", in *Art International*, vol.XXI/2, Março/Abril 1977, Lugano, Suíça

MICHA, René - "L'Art Portugais aujourd'hui...puis José de Guimarães" in *+ - 0*, nº 17, anno IV, 1977 Bruxelas

MONTEIRO, Luís Sttau - "A aventura de José de Guimarães também é minha", in *Espaço T - Magazine*, nº 1, Julho 1980, Lisboa

MORAIS, Frederico - "Um pintor português no MEC", in *O Globo*, 19 Agosto 1981, Rio de Janeiro

MOUTINHO, José Viale Moutinho - "Universos de Guimarães em Serralves", in *Diário de Notícias*, 5 Agosto 1992, Lisboa

PACHECO, Fernando Assis - "Os livros para entender Guimarães", in *O Jornal Ilustrado*, 25 Outubro 1991

PERNES, Fernando - "Carta do Porto", in *Colóquio Artes*, nº 30, Dezembro 1976, Lisboa.

PERNES, Fernando - "Rubens e José de Guimarães", in *Colóquio Artes*, nº 37, Junho 1978, Lisboa

PERNES, Fernando - *Uma história trágico-marítima*, in *Colóquio/Artes*, nº 58, Setembro 1983, Lisboa

POMAR, Alexandre - "D. Sebastião no céu do Japão", in *Expresso*, 29 Abril, 1989, Lisboa

POMAR, Alexandre Pomar - "Regresso a casa", in *Expresso*, 28 Março 1992

PONTUAL, Roberto - "A Vez dos de fora", in *Jornal do Brasil*, Agosto 1977

Rio de Janeiro

PORFÍRIO, José Luís - “Duchamp depois de Rubens?”, in *Expresso*, 31 Maio 1980, Lisboa

PORFÍRIO, José Luis - “Memória de mares e afogados”, in *Expresso*, 16 de Julho 1983, Lisboa

PORFÍRIO, José Luís - “Entender a Pintura - José de Guimarães”, in *Arte Ibérica*, nº 13, Abril 1998, Lisboa

RIBEIRO, António Lopes - “O Circo na visão circense de José de Guimarães”, in *A Rua*, Abril 1978

RODRIGUES, António - “No atelier de José de Guimarães”, in *Colóquio Artes*, nº 84, Março, 1990, Lisboa

SILVA, Rodrigues da - “José de Guimarães a solidão do alquimista”, in *Jornal de Letras*, 19 Setembro 2001, Lisboa

TÉNTUGAL, Rui - “José de Guimarães, 40 anos de criação”, in *Expresso*, Julho 2001, Lisboa

VAN JOLE, Marcel - “José de Guimarães et Rubens”, in *Colóquio Artes*, nº 35, Dezembro 1977, Lisboa

VAN JOLE, Marcel - “L'Humour dans l'Art”, in *Colóquio Artes*, nº 54, Setembro 1982, Lisboa

VAN JOLE, Marcel - “Europália Portugal 1991”, in *Colóquio Artes*, nº 91, Dez.1991, Lisboa

VAZ, Rodrigues - “Escultura Portuguesa em Seul”, in *Êxito*, 22 Setembro, 1988, Lisboa

YEBRA, Patricia Velazquez - “José de Guimarães, pintor de la muerte y el erotismo”, in *El Universal*, México, 18 Junho 1997

ZANINI, Ivo - “Os signos nas obras de José de Guimarães”, in *Folha de São Paulo*, 10 Agosto 1981, São Paulo

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

AA/VV - *José de Guimarães 1962-1992*. Lisboa, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação de Serralves, 1992

AA/VV - *Jornal da Exposição “José de Guimarães”*. Lisboa, Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação de Serralves, 1992

AA/VV - *José de Guimarães - Doação*. Guimarães: Paço dos Duques de Bragança, 1992

AA/VV - *José de Guimarães: Tapeçarias*. Madeira: Casa da Cultura da Calheta, 2002

AA/VV- *José de Guimarães*. Macau: Galeria de Exposições Temporárias do Leal Senado de Macau, Museu Yan Huang, 1994

AA/VV - *José de Guimarães: Mundos, Cuerpo y Alma*. La Rioja: Museu Wurth, 2008

AA/VV - *José de Guimarães: África: Diálogo Mestiço*. Lisboa: Sextante Editora, 2009

ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *José de Guimarães*. Almansil: Centro Cultural São Lourenço, 1990

ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *José de Guimarães Relicários*. Porto: Galeria Atlântica, 1993

ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *José de Guimarães: Luz no Pátio*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2002

ARAÚJO, Emanuel - *O imaginário de José de Guimarães*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 2005

AZEVEDO, Fernando de - *José de Guimarães*. Funchal: Galeria Quetzal, 1982

BAUDSON, Michel - *José de Guimarães : México : Sculptures, Paintings, Reliefs on paper, Relics' Boxes*. Kruishoutem : Fondation Veranneman, 1996

BAUDSON, Michel - *José de Guimarães*. Porto: Galeria Fernando Santos, 1996

BAUDSON, Michel - *Les Nouveaux Reliquaires*. Lisboa: Galeria João Graça 1999

BAUDSON, Michel; CORREIA, Ana Arez Brito - *José de Guimarães Serie México*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderna, Museo Nacional da Estampa, 1997

BIBLIOTECA BENTO DE JESUS CARAÇA - *José de Guimarães - Obra Gráfica*. Moita, 2002

BONET, Juan Manuel - *José de Guimarães*. Madrid: Galeria Juana Mordó, 1983

BLOCH, Dany - *Le Cirque*. Paris : Galeria Le Soleil dans la Tête, 1979

Câmara Municipal de Estarreja - José de Guimarães: *Exposição México-China, obras de 1995-1998*

Caixa Nova - *José de Guimarães* - Vigo, Ourense e Ponte Vedra, 2003

Casa Fernando Pessoa - *Instalação e Fotografias de José de Guimarães sobre a "Ode Marítima" de Fernando Pessoa*. Lisboa, 1995

CERQUEIRA, João - *José de Guimarães*. Beijing: Today Art Museum, 2010

CERQUEIRA, João - *José de Guimarães: Arte Pública*. Viana do Castelo: Instituto Politécnico de Viana do Castelo, 2010

CHAVES, Joaquim Matos - *José de Guimarães*. Coimbra: Galeria 5, 1991

DI MAGIO, Nelson - *José de Guimarães*. Funchal: Galeria Quetzal, 1982

DORFLES, Gillo - *José de Guimarães*. Milano: Galeria Del Naviglio, 1983

DORFLES, Gillo - *José de Guimarães*. Paris: Galeria L'Oeil de Boeuf, 1983

DORFLES, Gillo - *José de Guimarães*. Kruishoutem : Fondation Veranneman, 1988

DORFLES, Gillo - *José de Guimarães*. Tokyo: Fuji Television Gallery, 1989

DORFLES, Gillo - *José de Guimarães Opere Recenti*. Milano : Galeria del Naviglio, 1993

DORFLES, Gillo ; RESTANY, Pierre - *Mimésis : José de Guimarães*. Milano : Galeria San Carlo, 2007

FERREIRA, Emília - *José de Guimarães: Africânia*. Almada: Casa da Cerca, 2006

FRANÇA, José-Augusto - *José de Guimarães*. Lisboa: Galeria Dinastia, 1975

FRANÇA, José-Augusto; AZEVEDO, Fernando de - *José de Guimarães*. Lisboa: Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Porto: Museu Soares dos Reis / Centro de Arte Contemporanea, 1978

FRANÇA, José-Augusto - *José de Guimarães*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978

FRANÇA, José-Augusto - *José de Guimarães*. Lisboa: Galeria 111, 1980

Fuji Television Gallery - *José de Guimarães*. Tokyo: Recent Works, 2002.

Galeria Neupergama - *Pintura- Desenho- Escultura, José de Guimarães, Ângelo de Sousa, Nikias Skapinakis*. Torres Novas, 1998

Galeria René Metras - *Presencias de Nuestro Tiempo, 25 años + 10, 35 años*. Barcelona, 1997

Galeria J. M. Gomes Alves - *15 Histórias Chinesas*. Guimarães, 2001

Galerie Michael Schultz - *Art Frankfurt*. Franforte\Berlim, 1995

Galerie Hélène Lamarque - *Néons Recents*. Paris, 2003

GAUDIBERT, Pierre ; GUIDIERI, Rémo - *Les Fetiches de José de Guimarães*. Paris : Musée des Beaux-Arts et L'Atelier Musée du Papier, 1993

GONÇALVES, Eurico - *José de Guimarães*. Lisboa: Galeria de Arte Moderna, SNBA, 1978

ICEP Investimentos, Comércio e Turismo de Portugal - *José de Guimarães - Viagem do artista*, Lisboa, 1993

Hillside Forum/Art Front Gallery - *José de Guimarães, 1961-2002*, Tokyo, 2002

Instituto Açoriano de Cultura, Ponta Delgada e Angra do Heroísmo - *José de Guimarães*, Açores, 2002

JARDIM, Luís - *Guimarães na Galáxia Gutemberg*. Luanda: Museu de Angola, 1968

JONES, Philippe; VAN TIEGHEM, Jean-Pierre; LAMBRICHS, Collete - *José de Guimarães: Les voix nomads*. Bruxelles: Espace Européen Pour La Sculpture, 2007

JÚDICE, Nuno - *José de Guimarães*. Torres Novas: Galeria Neupergama, 2006

LE BOT, Marc - *Salon de Mars*. Milano: Galleria Del Navigli, 1990

LIMA, Mesquitela - *José de Guimarães ou uma pintura Selvagem*. Lisboa: Galeria Dinastia, 1973

MAURONER, Mário - *José de Guimarães....OOH, Les Automobiles...* . Salzburg: Galeria Academia, 1990

MICHA, René - *José de Guimarães*. Antwerp: Galeria VECU, 1977

MICHA, René - *Le Cirque de José de Guimarães*. Lisboa: Galeria Dinastia, 1978

MILOVANOFF, Anny - *José de Guimarães*. Porto: Galeria Quadrado Azul, 1994

MOURA, Vasco Graça - *José de Guimarães e o álbum de família*. Guimarães: Museu da Sociedade Martins Sarmento, 1982

MOURA, Vasco Graça - *Diálogo Norte Sul*. Lisboa: Forum Picoas, 1988

MOURA, Vasco Graça; GUIDIERI, Remo; PERNES, Fernando - *José de Guimarães por mares nunca de antes navegados*. Sintra: Palácio Nacional de Sintra, 1992

Museu da Sociedade Martins Sarmento - *José de Guimarães: Ciclo Camões 1979-1981*. Guimarães, 1982

Museu Municipal de Santiago do Cacém - *José de Guimarães - Objectos e obra gráfica*, Santiago do Cacém, 2003

NADAL, Emília; GRILO, João Mário - *Impérios do Fim*. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 2004

OLIVARES, Fernando Solana; ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *José de Guimarães "Hong Kong - México"*. Barcelona: Galeria Maeght, Out./Nov. 1997

PERNES, Fernando - *Visão e Revisão de José de Guimarães*. Guimarães: Museu Martins Sarmento, 1979

PERNES, Fernando - *José de Guimarães*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984

PINHARANDA, João Lima - *A Batalha de Cartago*. Torres Novas: Galeria Neupergama, 2003

RODRIGUES, António - *O Gesto e Cor*. Caparica: 8º Festival de Música dos Capuchos, Convento dos Capuchos, 1988

RODRIGUES António - *José de Guimarães Obra Gráfica 1962 - 1991*. Lisboa: Palácio Galveias, 1992

RODRIGUES, António - *José de Guimarães*. Vila Franca de Xira: Galeria Municipal de Exposições, 1996

SOARES, João - *José de Guimarães*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, 1995

TOURAINÉ, Liliane - *José de Guimarães*. Kruishoutem: Fundação Veranneman, 1991

VAN JOLE, Marcel - *José de Guimarães*. Saint-Martens-Latem: Galeria Marcel Pieters, 1977

WEBER, C. Sylvia; ANGELMAIER, Ursula - *José de Guimarães, Bilder, Object und Figuren*, Museu Würth, Swiridoff Verlag, Kunzelsau, 2001

OBRAS SOBRE JOSÉ DE GUIMARÃES

AA/VV - *José de Guimarães*. Porto: Edições Afrontamento, 1991

AA/VV - *José de Guimarães 1962-1992*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação de Serralves, 1992

AA/VV - *José de Guimarães na Arte Portuguesa dos Anos Noventa*. Porto: Edições Afrontamento, 1999

AA/VV - *José de Guimarães: Retrospectiva 1960-2001*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001

ASSUNÇÃO, Cátia da - *As metamorfoses do corpo na obra de José de Guimarães. Contributos para uma Filosofia do imaginário educacional*. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade do Minho, 2007

BAUDSON, Michel; RESTANY, Pierre - *José de Guimarães: novos relicários*. Paris: Instituto Camões, 2000

BONFANT, Allain - *José de Guimarães*. Paris : La Difference, 2003

GIRALT-MIRACLE, Daniel - *Agenda: José de Guimarães*. Barcelona : Ambit Serveis Editorials S.A, 1988

DORFLES, Gillo - *Le Sculture di José de Guimarães*. Milão: Naviglio, 1986

FRANÇA, José-Augusto - *José de Guimarães: Variações Camonianas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1981

GUIMARÃES, José - *Arte Perturbadora*. Porto: Edições Afrontamento, 1999

GUIMARÃES, José de - *Manifestos*. Lisboa: Galeria João Graça, 1999

GUIMARÃES, José de - *Autores falam do autor, mensagens do Dia do autor Português, 1982-2000*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 2000

José de Guimarães: Exposição Antológica 1966 a 2001, entrevista de Alexandre Melo, Casa das Mudas da Calheta

LISTOPAD, Jorge - *José de Guimarães, "Album de Família"*. Porto Edições Afrontamento, 1988

OLIVA, Achille Bonito; CLERC, Catherine – *Ícarus*. Lausanne: Catherine Clerc, 1991

MAGALHÃES, Ana Maria Magalhães; ALÇADA, Isabel - *O circo maravilhoso da serpente vermelha*. Lisboa: Quetzal editores, 2001.

Metropolitano de Lisboa - *A cultura e as civilizações: Dois murais de José de Guimarães para a estação de Chabacano do metropolitano da cidade do México*. Lisboa: Metropolitano de Lisboa, 1997

MOURA, Vasco Graça - *Adamastor nomen gigantes, sobre uma escultura popular de José de Guimarães*. Porto: Edições Afrontamento, 2000

PATANI, Osvaldo - *Il Circo di José de Guimarães*. Milão: Naviglio, 1985

PERNES, Fernando - *José de Guimarães*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983

PERNES, Fernando - *José de Guimarães*. Lisboa: Caminho, 2006

PORFÍRIO, José Luís - *José de Guimarães: A Luz no Túnel*. Porto: Edições Afrontamento, 2000

RESTANY, Pierre - *José de Guimarães: Le nomadisme Transculturel*. Paris: La Différence, 2007

SILVA, Raquel Henriques da - ‘‘A Obra Gráfica de José de Guimarães, sinopse e alguns andamentos’’, in *José de Guimarães. Obra gráfica 1962-1998*. Lisboa: Biblioteca Nacional e Quetzal Editores, 2000

TABUCCHI, António - *Il Gioco di Carte di José de Guimarães*. Milão: Naviglio, 1985

TABUCCHI, António - *Salon de L'Automobile de José de Guimarães*. Milão: Naviglio, 1986

TAVARES, Salette - *José de Guimarães*. Almansil: Centro Cultural São Lourenço, 1985

VAN JOLE, Marcel - *José de Guimarães*. Genebra, Paris, Antwerpen: Arte et Biblio Press, 1979

OBRAS COM ILUSTRAÇÕES DE JOSÉ DE GUIMARÃES

FARIA, Rosa de Lobato; CASTEL-BRANCO, Judith - *O Realejo*. Porto: Porto Editora, 1988

GUIMARÃES, José - *A Nau Catrineta*. Lisboa: Quetzal Editora, 1988

AA/VV - *José de Guimarães, “As Palavras da Tribo”*. Lisboa: Quetzal Editores, Lisboa, 1985

MAGALHÃES, Álvaro; GUIMARÃES, José - *Isto é que foi ser!*. Porto: Edições Afrontamento, 1984

PINA, Manuel António - *José de Guimarães, "O Têpluquê"*. Porto: Edições Afrontamento, 1995

ALBUNS

Fetiches. Paris: Fernando Santos; Atelier Desjoberts, 1995

Hong Kong. Paris: Del Flore, 1998

Quintette. Paris: Del Flore, 1998

Océans. Paris: Del Flore, 1998

Carthage. Tunis: Atyka, 2002

OBRAS GERAIS

AA/VV - *La Sculpture - L'Aventure de la Sculpture Moderne XIX et XX siècles*. Genebra: Skira, 1986

AA/VV - *Enciclopedia de México*. Ciudad de México: Compañia Editora de Enciclopedias de México, 1987

AA/VV - *Mundos del Passado: The Times Atlas de Arqueologia*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, S.A., 1990

AA/VV - *História das Artes Plásticas*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

AA/VV - *O Grande Livro dos Portugueses*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991

AA/VV - *Fernando Pessoa e a Europa do Século XX*. Porto: Fundação de Serralves, 1991

AA/VV - *La Mort en Fête*. Bruxelas: Le Botanique, 1993

AA/VV - *Entre os Samurais e os Xóguns: Japão 1000 – 1700*. Lisboa: Verbo, 2001

AA/VV - *Na Terra do Dragão: China Imperial 960-1368*. Lisboa: Verbo, 2001

AA/VV- *Primeiro Olhar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002

AA/VV - *La festividad indígena dedicada a los muertos*. México: Ed. Conaculta, 2003

AA/VV - *José Guadalupe Posada - ilustrador da vida mexicana*. Lisboa: Bedeteca de Lisboa, 2004

AA/VV - *Oriente. Ocidente: Miscigenações*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2010

ABREU, José Guilherme - *A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, Dissertação de Mestrado em História da Arte, 2005

ADLER, Joseph - *Religiões da China*. Lisboa: Edições 70, 2002

ALBUQUERQUE, Luís de, (dir.) - *Dicionário de História dos Descobrimentos*, 2 vol. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994

ALMEIDA, António - *O Oriente de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Fundação Oriente, 1194

ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *Pintura Portuguesa no Século XX*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1993

ALMEIDA-MATOS, Lúcia (coord.) - *Catálogo da Exposição O Corpo na Escultura Portuguesa do Século XX*. Porto: Universidade do Porto, 1998

ALMEIDA-MATOS, Lúcia - *A Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Para a Ciência e a Tecnologia, 2007

ABREU, Graça de - *Poemas de Li Bao*. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1996

ACCIAIUOLI, Margarida - *Exposições do Estado Novo 1934 – 1940*. Lisboa: Livros Horizonte. 1998

- ADORNO, Theodor W. - *Experiência e criação artística*. Lisboa: Edições 70, 2003
- AMADO, Jorge - *Bahia de todos os santos*. Lisboa: Europa-América, 1995
- ANDRADE, Mary J. - *Día de Muertos en México: Através de los Ojos del Alma*. San José: Oferta Publishing Company, 2000
- ARGAN, Giulio Carlo - *El Arte Moderno*. Madrid: Akal, 1991
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio - *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992
- ARRECHEA, Julio, Soto Vitoria - *Dicionário de Pintura Século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 2002
- AUSLANDER, Phillip - *From acting to performance: essays on modernism and postmodernism*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1997
- BÉNEZIT, E. - *Dictionaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris: Gründ, 1999
- BENJAMIN, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992
- BERGER, René - *Découverte de la Peinture*. Lausanne: La guilde du livre et editions fauconnières, 1958
- Bíblia Sagrada*, Evangelho de São Mateus. Lisboa: Difusora Bíblica, 2002
- BOSTRÖM, Antonia (dir.) - *The encyclopedia of sculpture*. New York: Fitzroy Dearborn Publishers, 2004
- BOTELHO, Margarida - *75 Artistas em Portugal*. Maia: Castoliva, 1989
- CAMÕES, Luís - *Os Lusíadas*. Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1940
- CARDOZA y ARAGÓN, Luís - *Posada*. Cidade de México: Universidade Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1963
- CARMICHAEL, Elizabeth; SAYER, Chlöe - *The Skeleton at Feast: The Day of The Dead in Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2003

- CAUSEY, Andrew - *Sculpture since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1998
- CAVIN, Albert - *As Grandes Religiões do Mundo*, vol. 2. Lisboa: Editorial Verbo, 1980
- CERQUEIRA, João - *Arte e Literatura na Guerra Civil de Espanha*. Lisboa: Prefácio, 2004
- CLÁUDIO, Mário - *Guilhermina*. Lisboa: Dom Quixote, 2007
- CHANG, Edward C. - *How to Read a Chinese Poem: A Bilingual Anthology of Tang Poetry*. North Charleston: Booksurge Publishing, 2007
- CHENG, François - *L'écriture poétique chinoise*. Paris: Editions du Seuil, 1997
- CHING, Alexandre Li - *A estrutura da língua chinesa*. Lisboa: Fundação Oriente, 1994
- CIRLOT, Juan Eduardo - *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Dom Quixote, 1999
- Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses (org.) - *África: nas vésperas do mundo moderno*. Lisboa: C.N.C.D.P, D.L., 1992
- DUVE, Thierry De - *Kant after Duchamp*. Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1996
- DUVE, Thierry De - *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Minuit, 1989
- DUVE, Thierry De - *Essays dates, 001974-0019861974-1986*. Paris: La Difference, 1987
- DE FUSCO, Renato - *História da Arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988
- DIAS, Rosa Fernando - *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*. Dissertação em Ciências e Teorias da Arte, Faculdade de Belas Artes de Lisboa, 2008
- DORFLES, Gillo - *Novos Ritos, Novos Mitos*. Lisboa: Edições 70, s.d.
- DORFLES, Gillo - *Elogio da Desarmonia*. Lisboa: Edições 70, 1988
- DORFLES, Gillo - *Ultime tendenze nell'arte d'oggi - Dall 'Informale al Neo-oggettuale*. Milão: Feltrinelli, 2006
- DUPIN, Jacques - *Miró*. Barcelona: Ed. Polígrafa, 1993

- EBERHARD, WOLFRAM - *A dictionary of chinese symbols*. Londres: Routledge, 1986
- ECO, Umberto - *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 1995
- ECO, Humberto - *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa: Presença, 1998
- ECO, Humberto - *História do Feio*. Lisboa: Difel, 2007
- FLAUBERT, Gustav - *Novembro*. Lisboa: Editora Teorema, 2007
- FERRIER, Jean-Louis - *L'aventure de l'art au XXe siècle*. Paris: Chêne, 1999
- FORRER, Mathi - *Hokusai*. Munique: Prestel, 1991
- FORRER, Mathi; GONCOURT, Edmond de - *Hokusai*. Paris: Flammarion, 1998
- FOSTER, Hal - *The Return of the Real: The Avant-Gard at the End of the Century*. Massachusetts: MIT Press, 1996
- FOSTER, Hal - *Prosthetic Gods*. Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press, 2004
- FRANÇA, José-Augusto - *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981
- FRANÇA, José-Augusto - *Cem Exposições*. Lisboa: Coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982
- FRANÇA, José Augusto - *A arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Bertrand, 1984
- FRANÇA, José-Augusto; MORALES, J. L. - *Arte Portuguesa*. Madrid: Summa Artis, vol 30, Espasa Calpe, 1986
- FRANÇA, José Augusto - *Historia da Arte Ocidental 1780\1980*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987
- FRANÇA, José-Augusto - *História de Arte em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987
- FRANÇA, José-Augusto - *O modernismo na arte portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1991
- FRANÇA, José-Augusto - *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Séc. XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, 1991

- FRANCASTEL, Pierre - *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1998
- FRANCASTEL, Pierre - *Arte e Técnica no século XIX e XX*. Lisboa: Livros do Brasil, 2000
- FRANQUE, D. Domingos José - *Nós os cabindas: história, leis, usos e costumes dos povos de N'goio*. Lisboa: Argo, 1940
- FREYRE, Gilberto - *A casa grande e a senzala*. Lisboa: Livros do Brasil, 2001
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHOLD, Benjamin H. D. - *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2004
- FUSCO, Renato de - *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editora Presença, 1988
- GERNET, Jacques - *Le monde chinois*. Paris: Armand Collin, 1999
- GOLDWATER, Robert - *Le primitivisme dans l'art moderne*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988
- GOMBRICH, E. H. - *The preference for the primitive: episodes in the history of western taste and*. Londres: Phaidon, 2002
- GONÇALVES, Rui Mário - *Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1980
- GONÇALVES, Rui Mário - *História de Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1986
- GONÇALVES, Rui Mário - *Cem Pintores Portugueses do Séc. XX*. Lisboa, 1986
- GONÇALVES, Rui Mário - *A Arte Portuguesa da Séc.XX*. Lisboa: Temas e Debates, 1998
- GONZÁLEZ, Juan José Martín - *Las claves de la Escultura*. Barcelona: Planeta, 1990
- GRABMAN, Richard - *Gods, Gachupines and Gringos: a People's History of México*. Mazatlán: Editorial Mazatlán, 2009
- GREENBERG, Clement - *Art et Culture: essays critiques*. Paris: Macula, 1989
- GRUZINSKI, Serge (dir.) - *L'expérience Métisse*. Paris: Musée du Quai Branly, 2004

- GUIMARÃES, Fernando - *Artes Plásticas e Literatura: do Romantismo ao Surrealismo*. Porto: Campo das Letras Editores, 2003
- HARA, Hiroshi - *The Floating World of His Architecture*. West Sussex: Wiley-Academy, 1991
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill - *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, 1993
- HAW, Stephe, W. - *História da China*. Lisboa: Tinta da China, 2008
- HERRIGEL, Eugen - *Zen e a Arte do Tiro com Arco*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2007
- HILLIER, Jack Ronald - *Hokusai: Paintings, Drawings and Woodcuts*. London: Phaidon Press, 1978
- HUYGH, René - *O Poder da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1998
- ÍNSUA, Adelino - *Pavilhão da chuva: antologia de poesia clássica chinesa*. Guimarães: Editora Pedra Formosa, 2002
- JONES, Amelia - *Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1994
- Librarie Larousse - *Petite Larousse de la Peinture*. Paris, 1979
- LIMA, Mesquitela - *Reflexões sobre a arte negra*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1971
- LINS, Álvaro - *História Literária de Eça de Queiróz*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1959
- LOURENÇO, Eduardo - *O Espelho Imaginário*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996
- LUCIE-SMITH, Edward - *L'Art D'Aujourd'hui*. Paris : Booking International, 1996
- KEJIU, Zhang - *Cent "Xiaoling" poèmes classiques*. Beijing : Editions literature chinoise, 1996
- KOWK, Woon - *Convergência de Conceitos Orientais e Ocidentais*. Lisboa: Fundação Oriente, Instituto Cultural de Macau, Instituto Português do Oriente, 1995

KOSTELANETZ, Richard; BRITTAİN, H. R. - *A Dictionary of Avant-Gardes*. Nova Iorque: Routledge, 2000

KRAUSS, Rosalind E. - *La originalida de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996

KRAUSS, Rosalind E. - *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

MACHADO, Alderico dos Santos - *José de Guimarães: A cultura e as civilizações*. Lisboa: Edição do Metropolitano de Lisboa, 1997

MADUREIRA, António Dias - *Cabinda: de Chinfuma a Simulanbuco*. Dissertação de Mestrado em História Ibero-Americana, Universidade Portucalense, Porto, 1997

MARQUES, A. H. de Oliveira - *História dos Portugueses no Oriente*. Lisboa: Fundação Oriente, 1998-2003

MARTINS, Joaquim - *O simbolismo entre os pretos de Cabinda*. Luanda: Graf. Portugal, 1962

MARTINS, Joaquim - *Sabedoria Cabinda: símbolos e provérbio*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1968

MELO, Alexandre; PINHARANDA, João - *Arte Contemporânea Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1986

MELO, Alexandre - *As Artes Plásticas em Portugal dos anos 70 aos nossos dias*. Lisboa: Difel, 1998

MONTANER, Joseph M. - *Después del movimiento moderno, arquitectura de la Segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993

MORAIS, WENCESLAU - *Cartas do Japão*, I, 2º série, 1907-1908. Lisboa: Editora Portugal-Brasil

Museu Nacional de Etnologia (org.) - *Escultura angolana: memorial de culturas*. Lisboa: Sociedade Lisboa, 1994

OLINS, Wally - *Imagem Corporativa Internacional*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - *Escultura Africana*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1968

PAMPLONA, Fernando de - *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*. Porto: Livraria Civilização, 1987

PANOFSKY, Erwin - *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986

PAZ, Octávio - *El pelegrino e y sua pátria - Historia y política de México*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1987

PAZ, Octávio - *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1995

PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte em Portugal*, vol. III, *Do barroco à contemporaneidade*. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995

PERES, Fernando (coord.), *Panorama da cultura portuguesa*, vol. II, *Arte(s) e Letras*, Porto, Edições Afrontamento e Fundação Serralves, 2002

PEREZ Rosa Maria, (coord.) - *Os portugueses e o Oriente: história, itinerários, representações*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006

PESSOA, Fernando - *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2006

PIMPENAU, Jacques; Gonfond, Sylvie - *A Religião Popular Chinesa*. Lisboa: Fundação Oriente, 2001

PINHARANDA, João Lima - *Alguns Corpos, Imagens da Arte Portuguesa entre 1950 e 1990*. Lisboa: EDP, 1998

PINTO, António Costa (dir.) - *Portugal Contemporâneo*. Madrid: Sequitur, 2000

PINTO, Fernão Mendes - *Peregrinação*. Lisboa: Edições Afrodite, 1971

PLATÃO - *O Banquete*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986

PROUST, Marcel - *Em busca do tempo perdido*, vol. I. Lisboa: Livros do Brasil, 1973

- QUEIROZ, Eça de - *Cartas e Crónicas*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972
- RAMSY, Robert - *The languages of China*. New Jersey: Princeton University Press, 1987
- READ, Herbert - *História de la pintura moderna*. Madrid: Ediciones del Serbar, 1984
- RIEGL, Alois - *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y Orígenes*. Madrid: Visor, 1987
- REDINHA, José - *Subsídios Etnográficos: Esboço de classificação das máscaras angolanas: Um esquema evolutivo da escultura antropomorfa angolana*. Luanda: Centro de Informação e Turismo de Angola, 1964
- REDINHA, José - *Máscaras e mascarados angolanos: uso, formas e ritos*. Luanda: CITA, 1973
- RESTANY, Pierre - *Le Nouveau Réalisme*. Paris: Union générale d'éditions, collection 10/18, 1978
- ROBERTS, John (dir.) - *The Oxford Dictionary of Classical World*. Oxford: Oxford University Press, 2004
- RODES, Collin - *Primitivism and modern art*. Londres: Thames and Hudson, 1994
- RODRIGUES, Dalila (coord.) - *Arte portuguesa. Da pré-história ao século XX*, s/l, Fabu Editores, 2009, vols. 15, 16, 18 e 19
- ROTHKO, Mark - *A realidade do artista*. Lisboa: Cotovia, 2006
- RUBIN, Willim (dir.) - *Le primitivisme dans l'art du 20 siècle: les artistes modernes devant l'art tribal*. Paris: Flammarion, 1987
- RULFO, Juan - *Pedro Páramo*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2007
- SEJOURNÉ, Laurette - *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México – Fondo de cultura económica, Secretario de educación pública, 1992
- SÉNECA - *Da Brevidade da Vida*. Carcavelos: Coisas de Ler, 2005
- SOUSTELLE, Jacques - *A civilização Azteca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987

- STADEN, Hans - *Duas viagens ao Brasil*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008
- STANGOS, Nikos - *Concepts of modern art: from Fauvism to Postmodernism*. Londres: Thames and Hudson, 1997
- TANNOCK, Michael - *Portuguese 20th Century Artist*. Chichester: Philimore & Comapany, 1978
- TAVARES, Cristina de Azevedo - *Portugal Moderno*. Lisboa: Pomo Editora, 1991
- VAZ, José Martins - *No mundo dos Cabindas*, vol. I. Lisboa: Editorial L.I.A.M, 1970
- WALLIS, Brian (org.) - *Art after modernism: Rethinking representation*. Nova Iorque: New York Museum of Contemporary Art, 1994
- WALTERS, Dereck - *Chinese Mythology: an Enciclopedia of Myth and Legend*. Wellingborough: Aquarian Press, 1993
- WARBURG, ABY - *Le rituel du serpent*. Paris: Macula, 2003
- WESTHEIM, Paul - *La Calavera*. México, Antigua Libreria Robredo, 1953
- WHEELER, Daniel - *L'art du XXe siècle de 1945 à nos jours*. Paris: Flammarion, 1992
- WITTKOWER, Rudolf - *La Escultura, Processos y Principios*. Madrid: Alianza, 1980
- XUGIRQUERA, Gérard - *Les Figurations de 1960 à nos jours*. Paris: Editions Mayer, 1985
- YUZAN, Daidoji - *O código do samurai*. Queluz: Coisas de ler Edições, 2003

INTERNET

- <http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/benjamin/benjamin-06.htm>
- <http://www.cientic.com/tema-evoluc-img3.html>
- <http://www.arquitrave.com/libreria/librospdf/du-fu.pdf>

DOCUMENTÁRIOS

Je vis cette vie magique dans mon atelier, Erwin Leiser, ARTE, 1994

Prova de Contacto, João Mário Grilo, 2003

José de Guimarães, José Abreu para o Biography Channel, 2006

