

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE



HELENA ALMEIDA:
O TEMPO E A REPRESENTAÇÃO

um estudo sobre as múltiplas linguagens
de sua obra (1960-80)

Alexandra Sofia Miranda dos Santos

MESTRADO EM ARTE, PATRIMÓNIO E RESTAURO

Lisboa, 2009

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

Alexandra Sofia Miranda dos Santos

HELENA ALMEIDA: o Tempo e a representação

um estudo sobre as múltiplas linguagens de sua obra (1960-1980)

Dissertação apresentada ao Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, para obtenção do título de Mestre em Arte, Património e Restauro, sob a orientação do Professor Dr.º Vítor Veríssimo Serrão e a coorientação da Professora Dr.ª Maria Eugênia Guimarães.



A Fernando Calhau (1948-2002)
e Helena Almeida.

AGRADECIMENTOS

Faço um primeiro agradecimento especial aos meus professores que me acompanharam e que me permitiram transpor o limite reconhecido a partir da experiência e da experiência da obra a qual me propus estudar e aprofundar.

Por esse motivo agradeço ao Professor Dr.º Vítor Serrão, meu orientador, que desde o início me apoiou no desenvolvimento deste projecto, incentivando-me em todos os momentos e à Professora Dr.ª Maria Eugênia Guimarães, coorientadora desta tese, que me ofereceu sempre a possibilidade com a crítica de embarcar por “terras- outras” um pouco mais além do que as que, muitas das vezes poderia materializar.

A eles o meu forte agradecimento.

Agradeço aos meus professores do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em especial aos Professores Luís Elias Casanovas, Manuel Batoréo, Maria João Neto, Clara Moura Soares, Fernando Grilo e Luís Afonso.

Agradeço em especial ao professor Delfim Sardo pela leitura e crítica da proposta de tese apresentada.

Gostaria de agradecer à Prof.ª Estela Guedes pela amabilidade que teve em me receber para uma entrevista que se tornou densa pela qualidade dos registos comentados acerca das manifestações artísticas e dos movimentos de vanguarda das décadas de 50, 60 e 70 em Portugal.

Agradeço a Cecília Vieira dos Santos, minha tia, pelo suporte que deu em todas as fases do mestrado. Agradeço a Cláudia da Costa Ferreira pela sua disponibilidade em atender à minha solicitação de leitura e pelas observações críticas realizadas. Ao Luís Neto pela tradução para o Francês do resumo desta tese.

Agradeço a Rosângela Araújo pelo diálogo em aberto.

Agradeço a Vera Guimarães pelo apoio.

Agradeço aos meus pais, João e Luísa e aos meus irmãos Ana e Hugo.

Resumo

A autora pretende analisar o Tempo e a representação a partir do estudo da obra de Helena Almeida, em especial, entre as décadas de 50 e 80 do século XX, tendo como eixo a questão nacional portuguesa e o modernismo. Questiona nesta dissertação as afinidades e dissonâncias entre a obra da artista, o movimento moderno português e as vanguardas dadaístas e surrealistas. Estuda em particular, as relações entre o «Tudo ou nada» pessoano, o «Tudo e nada» dadaísta e a obra de Helena Almeida. Analisa-se ainda o processo criativo da artista nomeadamente o seu trabalho de desenho, pintura, escultura, fotografia e vídeo.

Palavras-chaves: arte contemporânea portuguesa, movimentos de vanguarda, modernidade, modernismo, questão nacional, tempo e representação.

Résumé

L'auteur prétend analyser le Temps et la représentation à partir de l'étude de l'oeuvre de Helena Almeida, en particulier entre les décennies 50 et 80 du xxème siècle, en ayant comme axe principal la question nationale portugaise et le modernisme. Questionne dans cette convergence les affinités et interrogations entre l'oeuvre de l'artiste le mouvement moderne portugais et l'avant-garde dadaïste et le surréaliste. Etudie en particulier, les relations entre le " Tout ou rien" de Pessoa, le "Tout et rien" dadaïste et l'oeuvre de Helena Almeida. S'analyse encore le processus créatif de l'artiste cité: son travail de dessin, peinture, sculpture, photographie et vidéo.

Mots-clés: Art contemporain portugais - mouvements d'avant-garde - modernité - modernisme - question national - Temps et représentation.

ÍNDICE

Introdução	9
Capítulo 1- À BARCA: DA INVEJADA CONTRADIÇÃO	
A relação entre a obra de Helena Almeida e o « <i>Tudo ou Nada</i> » pessoano	13
1. A Questão Nacional e a Obra de Helena Almeida	13
1.1 O Mito, as “Paisagens Inexistentes” e a Obra de Helena Almeida	13
1.1.1 Diálogo com o modernismo português	15
1.1.2 A contemporaneidade da obra de Helena Almeida	18
1.2 Os contributos do modernismo e a obra de Helena Almeida	23
1.2.1 A arte e a vida	23
1.2.2 O « <i>Tudo ou Nada</i> » pessoano e a Obra de Helena Almeida	24
1.2.3 Do modernismo português às vanguardas das décadas de 60 do século XX	31
2. O Tempo e a representação	36
2.1 Helena Almeida: a resolução no “lugar-outro” intersticial	36
2.2 Aludindo ao barroco	42
Capítulo 2	
A obra de Helena Almeida e o « <i>Tudo e Nada</i> » Dadaísta	44
1. Sobre as vanguardas	45
1.1 Introdução	45
1.2 As manifestações artísticas modernas dadaístas e surrealistas e suas relações com a obra de Helena Almeida: algumas reflexões	47
1.3 Intermezzo: o movimento surrealista e a revolução	51
1.4 Alguns contributos da arte moderna para o reconhecimento de um «estranho»	54

2. Helena Almeida e a sua relação com os movimentos das vanguardas Modernas	58
2.1 O Moderno e pós-moderno: o desejo de transposição de um limite	61
2.2 Helena Almeida: o seu modernismo e/ou pós-modernismo	66
2.3 Entre o moderno e o pós-moderno?	73
3. Do interstício em Helena Almeida: notas inconclusas	77
Capítulo 3- HELENA ALMEIDA: NU DESENHO	
As múltiplas linguagens de sua obra	85
1. Introdução	86
2. Helena Almeida: acerca do desenho	88
3. Helena Almeida: a imagem e a fotografia	94
4. Helena Almeida: de Orpheu ao projecto liderado por Ernesto de Sousa	97
4.1 Primeira Parte	97
4.2 Segunda Parte	100
5. O Tempo e a representação	106
Notas inconclusas	107
Bibliografia	112
Anexo 1	120

Introdução

O objectivo deste trabalho é estudar a obra de Helena Almeida, em particular entre as décadas de 50 e 80 do século XX. Pretende-se analisar as suas relações com o modernismo português e com os movimentos das vanguardas dadaístas e surrealistas a fim de compreender o que incorpora e, ao mesmo tempo, aquilo com que rompe e que a torna original.

As décadas em que incide o nosso estudo sobre a obra de Helena Almeida representam um momento muito específico para Portugal de desejada ruptura, propícia à vontade antiga de alterar uma imagem gasta, sem nexos ou sentidos: o limite. Esse necessitaria naquele momento de ser reinventado e redescoberto e a hora é agora!

O legado de homens como Fernando Pessoa ou Almada Negreiros é o rosto vivo da vanguarda moderna que se pretende presente no empreendimento feito pelos intelectuais e artistas da década de 60 na recuperação do sujeito. Sem dúvida essa aventura intelectual colocou as condições de possibilidade para se desenvolver e amadurecer um conceito de arte contemporânea em Portugal.

“Há ainda quem não tenha percebido que Almada é um precursor, que é talvez o maior precursor da modernidade. Inseparável num certo plano de Pessoa (obra poética e cada vez mais coesa à medida que se descobre e estuda, na aresta da crise de identidade, crise do Um ou soberania da escritura: A minha pátria é a língua portuguesa);”¹

A dissertação visa a materialização de uma releitura da obra de Helena Almeida que surja do estudo do tempo e da representação como ponto de partida para o entendimento da tentativa de ruptura que nasce do questionamento da natureza plástica. O estudo do tempo e da representação procura as continuidades e rupturas na atemporal busca existencial do ser. Contudo, nesse processo se dele fizer parte, está eminente o reconhecimento de um «*estranho*» que talvez espere, consciente ou inconscientemente, a efectivação de um rompimento que propicie a descoberta desse “outro- lugar” onde o mesmo poderá ser finalmente reencontrado.

O primeiro capítulo intitulado “À Barca: da invejada contradição” pretende dar início ao percurso que busca a resolução da hipótese desta tese sobre a obra da artista na

¹ Ernesto de Sousa, *Ser moderno... Em Portugal*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1998, p.171.

sua relação com o «*Tudo ou Nada*» pessoano e com o «*Tudo e Nada*» dadaísta. É esperado compreender o empreendimento feito pela arte na recuperação do sujeito, tendo como foco a modernidade, o modernismo e a polémica pós-modernidade, conceitos esses que requerem a sua interiorização ao longo desta pesquisa.

Assim sendo, no primeiro capítulo estuda-se a questão nacional a partir da obra de artistas e intelectuais afins ao problema como Fernando Pessoa ou Almada Negreiros. E, se eles representam as imagens fortes para um país que se quer Moderno reflectir-se-á o seu legado cultural como determinante para compreendermos o que representam as vanguardas da década de 60 em Portugal.

Procura-se identificar o sentido comum entre a obra de Helena Almeida e os modernistas portugueses como forma de nos aproximarmos das vanguardas que pretenderam ser um dia o espelho da arte moderna em Portugal e que permitem hoje compreender a sua contemporaneidade e/ou pós-modernidade.

Pretende-se analisar o conceito de arte contemporânea em Portugal, a partir da obra em estudo, na relação com as mais importantes vanguardas modernas referencias em termos internacionais.

Ao longo do segundo capítulo, destinado à reflexão sobre as relações entre a obra da artista e as vanguardas dadaístas e surrealistas, busca-se resolver a hipótese apresentada sobre o encontro atemporal entre o trabalho de Helena Almeida e o «*Tudo e nada*» dadaísta.

Nesta fase de estudo serão aprofundados os conceitos acima referidos sobre modernidade, modernismo, sujeito, pós- modernidade, com vista ao entendimento ampliado do objecto em estudo. Para além disso, procura-se analisar o nosso tempo histórico a partir da obra de Helena Almeida e o seu papel na sociedade portuguesa como imagem cultural da mesma, que no olhar de Ernesto de Sousa está associada à procura de um centro.

A última parte deste trabalho, ou seja, o terceiro capítulo analisará as múltiplas linguagens da obra de Helena Almeida, o que visa a compreensão da obra, da linguagem, dos códigos na sua relação com o pensamento construído nos dois momentos anteriores da dissertação.

Neste momento pretende-se estudar o papel do desenho na sua obra, pela importância que teve na transposição do limite da superfície da tela, tendo como eixo a sua relação com a fotografia “forma-aparente” da sua obra exposta que representa uma das fases do trabalho de Helena Almeida.

Procura-se reflectir também o estatuto adquirido pelo desenho na arte na sua relação com a arte contemporânea.

Espera-se que a estrutura criada para abordar a obra de Helena Almeida seja entendida como uma contínua revisita à ideia de possibilidade de o sujeito se rever.



CAPÍTULO 1: À BARCA: DA INVEJADA CONTRADIÇÃO

A relação entre a obra de Helena Almeida e o «Tudo ou Nada» pessoano

1. A Questão Nacional e a Obra de Helena Almeida.

1.1 O Mito, as “Paisagens Inexistentes” e a Obra de Helena Almeida

*“Há tão pouca gente que ame
as paisagens que não existem”*
Fernando Pessoa

Conta-se que através do Mito, dessa história fantástica que o português reconhece, por exemplo, com o regresso de D. Sebastião, podemos referir o que de outra forma não poderia ser dito ou que “*das palavras não se trás sentido*” ou que fora do âmbito da arte será difícil o seu acesso, e assim prosseguiríamos tentando referirmo-nos a aproximações e distâncias que se estabelecem e que possibilitam colocar num mesmo contexto a obra e a obra, ou seja, esse “lugar-outro” que interpretamos como proposto pela artista Helena Almeida e esse “*Portugal-outro*” onde o mito exalta ou ilumina o povo.

Como poderíamos aprofundar a relação entre essas duas obras referidas?

Podemos dar início a esta nossa Tese, que procura o entendimento e a construção de uma leitura da obra de Helena Almeida, através da epígrafe que colocamos no início do capítulo de Fernando Pessoa, pretendendo estabelecer assim um diálogo entre ambos.

De certa forma, algo nos incita a compreendermos o acto de mencionarmos o ausente, de focarmos o «Tudo ou Nada» pessoano, referenciado por Eduardo Lourenço ao lado da tão célebre frase “*o inteiro mar ou a orla vã desfeita - o todo ou o seu nada*”².

Com isto, reuniríamos num só parágrafo a ideia central desta primeira parte cujo desenvolvimento pressupõe, para além de uma aproximação à obra de Helena Almeida, a consciencialização da formação de uma arte contemporânea portuguesa e a sua relação com o período que a antecede e que se ocupou da problematização da questão: “*Quem*

² Fernando Pessoa, *Mensagem*, 3ª edição, edição Fernando Cabral Martins, Lisboa, 2004, p.32.

somos nós portugueses?”, abordada, ao longo do século XIX, e que finda com a publicação da “Mensagem” de Fernando Pessoa no século XX.

Primeiro que tudo poderíamos perguntar que ausência nos refere Helena Almeida com a sua obra que nos conduz à incidência no tema recorrendo a autores como Fernando Pessoa ou Herbert Marcuse? Ou ainda, dado o primeiro passo para uma relação com a obra de Fernando Pessoa e de forma mais profunda, o que nos faz ponderar a relação do trabalho da artista com o «*Tudo ou Nada*» pessoano?

Simples poderá ser compreendermos que quando Fernando Pessoa refere o amor que uma minoria de pessoas tem por essas “*paisagens inexistentes*” evoca o ausente desvalorizando assim, e aqui apropriamo-nos das palavras de Herbert Marcuse, o que não está ausente, o que é presente em relação ao que nos rodeia.

Possivelmente, e porque não, a artista comunicar-nos essa ausência (pois será essa ausência que permite a sua obra?), na materialização desse “*lugar-outro*” proposto que poderá surgir de forma criativa a partir de um confronto?

Para além da analogia estabelecida com a obra de Helena Almeida, porquê essa vontade de entender o «*Tudo ou Nada*» pessoano na “*paisagem inexistente*” referenciada na epígrafe? Talvez, porque num primeiro momento ponderamos a existência de um sentido comum entre ambos que nos conduz à construção de uma leitura da obra de Helena Almeida objectivo deste estudo.

Uma das questões e retomando, porque poderíamos criar com a epígrafe do início do capítulo uma analogia com o «*Tudo ou Nada*» pessoano, prende-se com a interpretação de que a resolução da dicotomia do Ser português apresentada seria resolvida, na visão de Fernando Pessoa, com o recurso ao mito, o que na nossa perspectiva corresponderia, num primeiro momento, à identificação do que poderíamos chamar de nossas “*paisagens inexistentes*” e cujo seu reconhecimento nos impeliria à redescoberta e à acção. Assim sendo, desse “*nada*” surgiria o mito, e do Mito a possibilidade de nos reencontrarmos com essas “*paisagens inexistentes*” de que ele próprio se poderá constituir. Neste momento, poderíamos assumir que da obra de Helena Almeida a referência de um “*lugar-outro*” que eventualmente é evocado e que nos remeteria a essa “*paisagem inexistente*” que se constrói também a partir da leitura do mito.

Será o mito revelador de “*paisagens inexistentes*” como a desse Portugal que há-de vir, salvo por D. Sebastião, sem considerarmos esse Portugal (existente?) representante também ele de um D. Sebastião que pode ser experimentado, sentido e

redescoberto, também ele, se assim o pretendermos, uma “*paisagem que não existe*” para todos os que não a amam como a epígrafe nos revela?

Qual a razão dessa necessidade de um mito?

Será o mito e, repito uma “*paisagem inexistente*” que sobrevive latente, com um propósito inegável que o justifica?

Que D. Sebastião encontraríamos em nós tão importante para a nossa própria resolução na história? Para a resolução de uma dicotomia que provem de uma leitura reveladora de um espírito que se divide: “*o inteiro mar ou a orla vã desfeita... o todo ou o seu nada...*”³?

O seu propósito, o do mito, seria então o de resolver uma contrariedade muito específica, como a de um ‘NON’ de que nos fala o Padre António Vieira e, por isso, justificado. Existe ele, para nos recompor também, ou esperamos nós que o faça, de uma negação que poderá ter sido sentida como imposta, algo não aceite?

Que D. Sebastião teria de ser encontrado em nós tão importante para resolver uma existência não resolvida?

D. Sebastião pode então representar no inconsciente dos portugueses a possibilidade de uma salvação ou de uma espécie de reestruturação que nos leva a considerar, hipoteticamente, que o nosso confronto com o que possamos chamar de “*Ser Sebastianista*” resolveria a dicotomia que anunciamos ou, porque não, impulsionaria esse “*Portugal-outro*” tão sentido como necessário ou tão desejado por tantos. Foi o próprio português que elegeu para si o mito sebastianista, pois por algum motivo, pode ter considerado que, e talvez numa leitura oportunista para a nossa análise, o seu “*Ser Sebastianista*” com tudo o que isso implica, o traria de volta num encontro consigo mesmo. (... oh, com essa grandeza “*... Qual a Sorte não dá (...)*”⁴).

1.1.1 Diálogo com o modernismo português

O mito auxiliaria dessa forma, na superação da dor e um dos propósitos inegáveis que o justificaria seria o dessa sua existência de latência que mantém presente a nossa

³ Idem, *ibidem*.

⁴ Idem, *ibidem*, p.33.

possibilidade de nos conhecermos, de nos redescobrirmos e de nos encararmos como fragmentos, mas de um colectivo cujo inconsciente se dá por ele a conhecer.

Assim sendo, se reflectirmos o mito como necessário para o alívio da dor como o que torna a materialização de determinados temas e assuntos possível, repletos de mensagens cifradas, podemos ponderar sobre a forma como geralmente com ele rompemos limites sejam eles temporais, físicos, mentais, etc.

De maneira mais conveniente apropriamo-nos agora desta nossa interpretação para reflectir o trabalho e a obra de Helena Almeida que se apresenta também ele como se de um confronto estabelecido entre a artista e a superfície da tela se tratasse ou até, fruto de um debate intenso com a própria pintura materializando o seu limite e a sua transposição.

Se incidirmos a nossa reflexão no período do modernismo português, no qual Fernando Pessoa se insere, podemos identificar uma espécie de interrupção reflexiva que não só engloba a necessidade e aspiração de mudança mas, também, a proposta de uma releitura do inteiro viver e Ser Portugal. As vanguardas das décadas de 50 e 60 do século XX não deixam de assumi-la, reconhecendo a vontade de ir ao encontro com o nosso Ser mais profundo dando continuidade à pretensão de desmascarar o rosto de Portugal.

Do século XIX reunimos a reflexão intensa da nossa Literatura quando procura resolver ou apresentar a questão “*quem somos nós portugueses?*”, transformada no século XX por Fernando Pessoa na “*Mensagem*”, ou discutida e representada por outros artistas como Ernesto de Sousa ou, como em hipótese desta tese, Helena Almeida que da história artística portuguesa faz parte.

Sem nos aprofundarmos intensamente nas raízes que provocam essa necessidade de releitura e de mudança, podemos apenas evocar um aspecto de uma revisita, que poderia igualmente se descrever como retirado de uma tamanha aventura que nos deveria ser familiar, e que não é senão a nossa ligação com a fantasia que nos surge aparentemente como algo deslocado e frágil.

O aspecto de como é tratada a fantasia no contexto português torna-se relevante neste estudo, pois ela surge tanto quando se pretende encontrar uma continuidade entre o modernismo português e as vanguardas das décadas de 60 e 70 em Portugal, dado o seu propósito de desmascarar o nosso rosto, encontrando o verdadeiro eu, como quando pretendemos compreender o papel do mito, possivelmente necessário para fazer face a uma “*fantasia- outra*” que em seu lugar afasta gradativamente o Homem do seu Ser mais profundo.

Parece, à primeira vista, existir uma reivindicação comum nesses dois períodos diferentes, do início e do meio do século XX, que proporciona a continuidade e a relação entre ambos, que pretende restituir ao Homem a sua fantasia genuína, a do mito, destruindo assim, as máscaras fantasiosas que ao longo do tempo foram cobrindo o seu rosto, as mesmas que hoje, são confundidas com o verdadeiro.

Por esse motivo, o século XX nos apresenta com Fernando Pessoa, Helena Almeida, Fernando Calhau ou Manoel de Oliveira, entre outros, uma espécie de formas artísticas para nos criarmos, recriarmos-nos, identificarmos-nos na arte e na vida como portugueses? Será do âmago da nossa raiz desbravarmos esses mares infindáveis que são os nossos?

Para Fernando Pessoa a realização do Quinto Império, o surgir do mito sebastianista como algo reestruturador e de reencontro. Para as vanguardas das décadas de 60 e 70 do século XX, segundo a visão englobante de Ernesto de Sousa o encontro com o “*mito da originalidade*”, a razão, a causa de tudo, e com isso, a continuidade que se intensifica pela necessidade quase vital de realmente olharmos interiormente para nós próprios tornando-nos cientes da nossa história, tentando derrubar assim uma imagem superficial e artificialmente construída que nos afasta de uma revisita mais lúcida.

Fica sugerida então, que uma criação fantástica como o mito iria fazer face a um aparato fantasioso criado para na irrealidade vivermos um ideal em parte distante e inexistente ocultando o que na realidade poderia ser o genuíno Ser português de regresso a ele próprio.

Seria dessa forma prudente, pensar a obra de Helena Almeida como determinante para entendermos o conteúdo das questões que espelham a sociedade portuguesa da década de 60, por exemplo, quando a representa através de trabalhos que nos podem dar através de códigos por nós descodificados, a síntese das questões de um mundo moderno, que também busca a sua identidade, o reencontro? Foi a obra plástica da artista um meio para a transmissão de uma mensagem que poderia convergir com uma vontade de mudança política, mas sobretudo, e talvez, esteja ela mais próxima de uma vontade de alteração do modo de estar e sentir global, mesmo quando nos permite reflectir a sociedade portuguesa no momento em que denuncia o limite que surge da sua própria transposição.

Que identidade é essa a nossa? A de nos podermos reconhecer nos mares nunca antes navegados, ou através de Kant que nos sugere como descreve Ruben Braga⁵, um

⁵ Ruben Braga, *A Apercepção Originária de Kant: na física do século XX*, Editora Unb, Brasília, 1991, p.77.

universo que não pode ser finito nem infinito, mas ilimitado e assim, entraríamos numa pintura, deglutiríamos a sua tinta e dela sairíamos retornando mais completos?

1.1.2 A contemporaneidade da obra de Helena Almeida

Por esse motivo, podemos descobrir ao começarmos a estudar a relação da obra de Helena Almeida com o «*Tudo ou Nada*» pessoano, esse “(...) *inteiro mar ou a orla vã desfeita-o todo ou o seu nada*”, que existe uma aparente evidência nascida da intuição, de uma ideia que encontra também a sua substância em Ernesto de Sousa que acaba por envolver uma série de artistas, muitas vezes por ele reunidos, e que podem, como um todo representativo de uma fracção da nossa arte contemporânea, impulsionar uma vontade de um grau zero cultural reestruturador, onde o “(...) *o inteiro mar ou a orla vã desfeita (...)*”, de certa forma, esteja em causa e para ele a obra de Helena Almeida seja preponderante.

Viriato

*«Se a alma que sente e faz conhece
Só porque lembra o que esqueceu,
Vivemos raça, porque houvesse
Memória em nós do instinto teu.*

*Nação porque reincarnaste,
Povo porque ressuscitou
Ou tu, ou de que eras a haste-
Assim se Portugal formou.*

*Teu ser é como aquela fria
Luz que precede a madrugada,
E é já o ir o haver dia
Na antemanhã, confuso nada.»⁶*

⁶ Fernando Pessoa, *Mensagem*, op.cit., p.20.

Que lugar este que ignorando a fantasia, o mito, se fantasia e veste com primor, aparentemente com tudo, mas sem nada e de nada perto do que o «*Tudo ou Nada*» suou, ou pelo contrário?

Viriato seria em parte, o rosto de um povo ainda não formado, e que por ser temido pelos romanos levava a bom termo a dicotomia entre dominador e dominado. A grande traição a Viriato viria a acelerar o processo de domínio romano e o povo só com a expulsão dos árabes, reencarnaria e elevaria o nome de Viriato com a bandeira (sem ele só Deus...).

Procurarmos a raiz da nossa crença portuguesa na necessidade de um apoio divino que nos acuda face ao ‘*NoN*’, poder-nos-ia fazer entrar nesse “*Labirinto da Saudade*”, por isso, não podemos deixar de crer na legitimidade em reflectir que em hora de aperto será esse o nosso alento, tão fora ou longe, ou perto da raça?

Os nossos mecanismos de defesa, para nosso próprio alívio têm um forte apoio no mito. A criação fantástica liberta-nos do sofrimento, o mito que fantasia a história resolve os sentimentos pesados que advém de um pecado original, o homicídio.

Mas a fantasia à qual o português se sente familiarizado, mais propriamente a que caracteriza a nossa visão irrealista, encontrada também na expressão de Eduardo Lourenço quando se refere ao povo português como “(...) *um povo pobre com mentalidade de rico*”, talvez não seja a genuína, aquela transformadora de uma dor profunda mas sim, a que renúncia ignorando as nossas contrariedades históricas contribuindo gradativamente para a fragilização do Ser português.

Mas o mito que nos conduz, aparentemente contém a essência do que move o povo, escondendo-se nas subtis palavras da nossa história. E, seria ele, para Fernando Pessoa, o único capaz de levantar a nossa moral, a de um povo há muito de si esquecido. E a diferença entre o reconhecimento do nosso mito e a fantasia irrealista da vivência de um ideal seria apenas a de distâncias entre nós e o nosso ser mais profundo.

De fantasia reestruturadora optamos por fantasias enganosas, aparentes próprias de quem foge e se engana. Mas os mitos existem e estão presentes como o do Velho do Restelo que Camões não deixa de evocar no Canto IV do seu épico “*Os Lusíadas*”, o velho que com gesto descontente nos mostrava os caminhos da nossa mente numa praia de onde partiam as Naus da imensa aventura.

*«Ó glória de mandar, ó vã cobiça
Desta vaidade a quem chamamos Fama!
Ó fraudulento gosto, que se atiça
C'uma aura popular, que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas
Que crueldade neles experimentas!*

*Dura inquietação d'alma e de vida
Fonte de desamparos e adultérios,
Sagaz consumidora conhecida
De fazendas, de reinos e de impérios:
Chamam-te ilustre, chamam-te subida,
Sendo digna de infames vitupérios;
Chamam-te Fama e Glória soberana,
Nomes com quem se o povo néscio engana.»⁷*

Mas para que actos vitupérios não se olha nem se sente, mas se foge para longe de onde moramos? Mas se percorremos os nossos mares infinitos quando olhamos de frente e encaramos a dádiva do 'NoN' desconhecida?

E talvez em clamor a uma fantasia reestruturadora e criadora se promove a busca ao mais profundo de nós e a renúncia de uma aparência já há muito familiar. Contudo,

“(...) refluindo historicamente do inteiro mar, os portugueses converteram-se em orla vã desfeita. Mas para o «patriota de uma espécie nova» que é o autor do Ultimatum (e será mais tarde o da Mensagem), essa agonia, esse fechamento contra-natura expresso nesse reflexo para «a pequena casa lusitana», sugerem de si mesmos a salvação mítica, a reconversão da nossa imagem e do nosso projecto de alma e cultura.»⁸

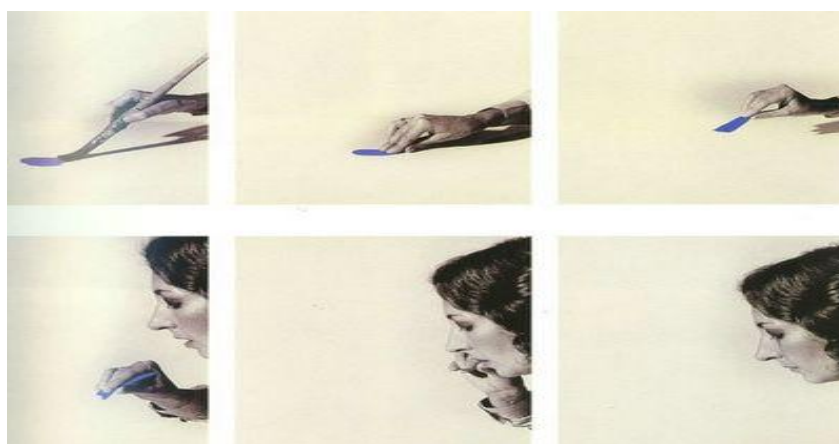
⁷Luis de Camões, *Os Lusíadas*, Biblioteca Ulisseia de autores portugueses, n.º28, 2ª edição, 1992, p.p.196-197.

⁸Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*, 3ª edição, Gradiva, Lisboa, 2004, p.110.

Esse fechamento contrasta, diríamos sem dúvida, com essa página em branco que a arte das vanguardas de 60 e 70 do século XX, procurara redescobrir e recriar. Será esse lugar intuído de Helena Almeida o lugar do regresso?

Esse lugar de desejo ou esse “*Portugal-outro*” (Presente/Ausente?), que o mito pode revelar e que se pode identificar analogamente num interstício que tudo abrange precisamente por ser envolto num “*nada*” que o dissolve sendo essa a dicotomia de que necessitamos para criar uma aproximação entre o mito e a obra de Helena Almeida, uma aproximação que se distancia também, no momento em que a determinamos como assim sendo ou a definimos e marcamos ou rotulamos como tal.

Poderíamos neste momento observar a obra da artista como através de “*estudo para um enriquecimento interior*” de 1977-78, e reflectir Portugal, a sua gente ou o seu desejo?



Helena Almeida, *Estudo para um enriquecimento interior*, 1977-78.

Poderíamos nós agora entender através da obra de Helena Almeida “*Para um enriquecimento interior*” de 1976, o Portugal que se procura em mares nunca antes navegados ou em caminhos desconhecidos por desbravar? Ou, por outro lado, esconde-se D. Sebastião nesse interstício entre um “*fora*” e um “*dentro*” que de sua realidade somente uma representação?



Para um enriquecimento interior, 1976

Será esse limite, essa linha que a obra de Helena Almeida demonstra como sendo transponível que esclarece a dúvida sobre a resolução da questão portuguesa? Ou, por outras palavras, e agora referindo de novo Eduardo Lourenço quando reflecte o Ser Português como estagnado para lá da linha que nos separa da racionalidade, podemos nós através da obra de Helena Almeida observar o nosso próprio limite para transpor essa linha?

Das palavras de David Santos o reforço de um propósito que tem em Ernesto de Sousa o rosto ímpar das vanguardas de 50, 60 e 70 do século XX em Portugal, nas quais se insere Helena Almeida. Aqui deduzimos não a anulação de um passado cultural, para muitos inexistente, pela reivindicação de um corte genuíno, mas a tentativa de recuperar a origem, a causa, a razão de tudo.

“Vanguarda julgada enquanto consciência de uma necessidade de negação que é, simultaneamente, reforço de um território, poderíamos dizê-lo de autocriação, espécie de ruptura controlada, onde se mantém o paralelo evidente com a estética do romantismo, nomeadamente, no desenvolvimento do “mito da originalidade” da criação subjectiva e sem modelo, definida por Rosalind Krauss enquanto pretensa e ingênua procura de um estado puro, o zero, a raiz, o princípio, esse novo que funciona então menos como móbil, como rejeição da tradição e do passado, de um progressismo civilizacional e artístico, mas antes enquanto exacerbação da ideia de origem, causa, razão”⁹

⁹ David Santos, “Utopia e Vanguarda em Ernesto de Sousa” in *Arq./A- Revista de Arquitectura e Arte*, nº20, 2003.

[Web Page]: WWW.ernestodesousa.com/?cat=9 (Bibliografia passiva).

1.2. Os contributos do modernismo e a obra de Helena Almeida.

1.2.1. *A Arte e a Vida*

Não podemos deixar de mencionar um desejo de aproximação radical entre a arte e a vida, tal como nos expõe o autor e, dessa forma, desencadearmos um processo de entendimento sobre os caminhos de um romantismo, que nos remonta a Shiller, numa vanguarda que encontra a sua razão também na reconciliação do sujeito consigo mesmo e com o(s) outro(s).

Este último parágrafo corresponde ao que neste momento pretendemos mencionar para, de forma prudente, nos referirmos ao debate sobre a dissolução da arte na vida, neste caso, através da vontade de reconciliação do sujeito consigo mesmo e com o(s) outro(s).

A complexidade do tema que tem sido trabalhado já desde o século XVIII com Shiller conduz-nos ao que poderíamos designar de debate centrado numa questão atemporal, dada a sua possível relação com um dos aspectos da existência humana que diz respeito à mediação entre as duas esferas da nossa existência que são a razão e a emoção.

Assim sendo, reforçaríamos agora a ideia de que a “*arte e a vida*”, em certos aspectos, coloca-nos diante desta mesma questão que se prende com a mediação referida anteriormente.

E, talvez seja neste contexto que nos aproximamos da leitura da obra de Helena Almeida na relação com as vanguardas da sua época e com a discussão presente nas mesmas, quando observamos o seu trabalho que reflecte um movimento “*dentro-fora*” que nos permite aludir ao encontro do sujeito consigo mesmo quando na representação o corpo invade o espaço bidimensional ou, mais poeticamente na relação com a temática da “*arte e da vida*”, quando a artista deglute a tinta presente em seus quadros.

Contudo, à parte de uma continuidade que permite a interpretação do tema existe uma pretensão de «*terminus*» que é interpretada como presente no pensamento de Ernesto de Sousa e que pode caracterizar as discussões do grupo intelectual e artístico das décadas de 60 e 70 em Portugal no qual se insere Helena Almeida.

Não podemos deixar de referir que esse «*terminus*» anunciava o desejo de despedida de uma modernidade que não seria resolvida por esse gesto ou, pelo menos assim não parece ter acontecido dada a inexistência real de um corte com o passado. E desse gesto a reinterpretação de uma revolução da arte?

Seriam então as décadas de 50 e 60 do século XX um zero consciente que representaria o começo e o “*fim do fim do mundo*”, tal qual refere José Miranda Justo¹⁰, o fim do mundo e a possibilidade que se cria desse acto determinado.

Contudo, talvez não vejamos este momento mais que na transição não como só um interstício, mas como algo com uma natureza existencial profunda no que diz respeito à reivindicação da descoberta, neste caso, colocando-a lado a lado com a realidade irrealista portuguesa.

Por mais que exista uma vontade de uma «*Posthistoire*», uma pós-modernidade que em Portugal poderia significar o “*regresso*”, é quase impraticável considerá-la negando ou colocando de parte certas questões que poderiam “*levar a bom termo*” esse desejo, assumido como efectivado em décadas do meio do século XX, que em Portugal não representaria senão a hipótese para uma revisita histórica.

Relembramos agora o contexto particular no qual se insere a obra de Helena Almeida. No tempo, no momento que precede o período de reflexão sobre a identidade portuguesa e dessa forma situar-se-ia entre o desejo de reencontro e a possibilidade da sua materialização, um espaço “*entre*” no qual se sentiria a “*presença da ausência*” a mesma que se pretende consciente e material.

1.1.2. O «*Tudo ou Nada*» pessoano e a Obra de Helena Almeida

Recordando de novo a epígrafe desta primeira parte, e não deixando de fazer referência que esta análise poderá identificar a Obra com aspectos exteriores a ela, será preponderante mencionar Herbert Marcuse quando ele diz que “*nomear «as coisas que são ausentes» é quebrar o encanto das coisas que não o são; mais ainda é a invasão das coisas estabelecidas por outra diferente - «Le commencement d’un monde»*”¹¹.

Essa invasão das coisas estabelecidas pode constituir, na Obra de Helena Almeida, o confronto com o Instituído na arte, mostrando ser a raiz do seu trabalho, essa preocupação de reflectir e restabelecer novos limites que surgem da relação directa com a

¹⁰ José M. Miranda Justo, *Ernesto de Sousa*, “*O fim do fim do mundo ou depois da tautologia*” in Ernesto de Sousa, *Ser moderno... Em Portugal*, op.cit., p.293.

¹¹ Herbert Marcuse, *A Ideologia da Sociedade Industrial: o homem unidimensional*, sexta edição, Zahar editores, Rio de Janeiro, 1982, p.79.

própria pintura. E é através de um movimento “*dentro-fora*” que a artista nos provoca aludindo a um conhecimento mais profundo?

Acerca da Instituição, recordando o desejo do ausente na leitura do presente, fica a noção de uma vontade de destruição do “*triângulo internacional da arte: estúdio, galeria, museu*” e a provocação à acção e, de Ernesto de Sousa, do qual retiramos muitas das reflexões teóricas que poderíamos realizar sobre o pensamento artístico nas décadas de 50 e 60 em Portugal, a provocação à participação activa do receptor contrariando uma contemplação passiva que não se aliava com tal apelo ou propósito.

Fernando Pessoa evocará o «ausente» ao mencionar “*essas paisagens inexistentes*” e o seu desejo num confronto do seu espírito consigo mesmo. Helena Almeida evocará aquele “*lugar-outro*”, o qual Delfim Sardo caracteriza como o lugar que existe em expectativa e que na nossa leitura se materializa no desenho quando ele é habitado ou os seus traços se prolongam para lá dos limites da superfície da tela.



Helena Almeida, *Desenho Habitado*, 1977

Uma das preocupações que surge é encontrar a relação entre o mencionar o «ausente» e o mito. Estará esse lugar intuído, implícito na obra de Helena Almeida, relacionado com o «*Tudo ou Nada*» pessoano e com a realização de um Quinto Império?

O «ausente» seria a parte de nós desejada e o mito a sua presença, a sua revelação em nós, capaz de impulsionar a nossa própria redescoberta contribuindo para criar um sentido histórico que não deve colocar de parte as suas contrariedades mas, contrariamente apoiar-se de facto nelas como forma de encarar um possível regresso?

Talvez no mito a procura do sentido, desse «ausente» e na contrariedade a possibilidade de o ser e descobrir.

De Fernando Pessoa um Quinto Império e de Helena Almeida esse lugar intuído que a obra evoca e que propõe a cada um, um encontro com o seu lugar seja ele um Quinto Império ou a sua reinvenção, um encontro com o seu espaço de memória, consigo mesmo, e porque não como a obra de Fernando Pessoa, desbravando as profundezas da alma portuguesa.

Pensar o mito permite retomar a discussão que o coloca no centro da actualidade.

Para Octavio Paz, o homem contemporâneo racionalizou os mitos sem poder destruí-los, o que evidência paralelamente à sua reintrodução, a sua existência em forma de esquemas racionais que não deixam de cumprir a função de conduzir toda a sociedade a “(...) *imaginar uma idade de ouro da qual o grupo social foi arrancado e à qual os homens voltarão no Dia dos Dias*”¹².

Na visão de Roosevelt M. S. Cassorla¹³ os mitos são construções da humanidade que mobilizam emocionalmente as gerações, fornecendo-lhes elementos para que possam situar-se no mundo, reconhecendo os factos básicos da vida, geralmente ligados às origens, e que são conscientes.

Ao retomarmos a questão sobre a relação entre o mito e o lugar intuído que a obra de Helena Almeida evoca, verificamos que poeticamente encaramos o mito e nele o regresso de D. Sebastião, a realização de um Quinto Império e a sua reinvenção, que poderá ser materializada no lugar intuído que a obra de Helena Almeida hipoteticamente reflecte. No entanto, apoiamo-nos nas palavras de Delfim Sardo como forma de aproximação ao “*lugar-outro*” do qual oportunamente nos apropriamos para estabelecer uma ponte entre a obra da artista e o mito reassumido por Fernando Pessoa.

"Creio que, sobretudo, é a evidência de que o plano de representação da pintura tem o seu limite, em termos físicos, na destruição da metáfora que reside na violação do plano de representação e concomitante criação de uma outra dimensão, como um outro espaço que se abre, literalmente, fisicamente, na superfície da tela. Esse outro espaço, intersticial, não é o de uma outra dimensão, não remete para uma outra qualquer instância de representação - como uma quarta dimensão - mas surge como

¹²Octavio Paz, *O Labirinto da Solidão e Post-Scriptum*, Paz e terra, 3ª edição, Rio de Janeiro, 1992, p.p. 190-191.

¹³ Roosevelt M. S. CASSORLA, Professor Titular pela UNICAMP. Membro Titular e Analista Didata da Sociedade Brasileira de Psicanálise de S. Paulo.

*um espaço liminal, um interstício que não tem nome, nem é nada senão uma expectativa de que algo se pode passar num espaço que, estando fisicamente perante o espectador, não é senão a intuição de um outro lugar.*¹⁴

Quando a metáfora é destruída, a metáfora que reside nesse “*lugar-outro*” que a representação permite e o limite surge, reflectimos o mito quando este nos possibilita essa existência intocada pelo próprio limite? Do mito a permissão para pensar o seu duplo e o limite de um e de outro fruto da condição existencial de ambos.

E não estará o mito repleto também ele de “*lugares- outros*”? Não trará consigo, o mito sebastianista, um “*lugar-outro*” intuído, esse Quinto Império que poderá ser a qualquer momento redescoberto ou reinventado? Um “*lugar-outro*” que na obra de Helena Almeida surgiria reinventado, talvez não tão marcadamente espelho de um “*irrealismo histórico de uma nação condenada desde a origem a esgotar-se em sonhos maiores que ela mesma?*”¹⁵, tal nos expõe Eduardo Lourenço, mas como reflexo de uma existência necessária um “*estar-entre*” como “*estar-entre*” as antinomias da dialéctica kantiana que surgiria agora como duplo desse irrealismo histórico.

Um “*lugar-outro*” que se encontra precisamente no lugar em que nos encontramos, ou em parte alguma?

As necessidades de Portugal surgiam através do olhar de Fernando Pessoa como urgências em converter um atraso, já sentido quando o nosso romantismo tentou refazer o elo entre a imaginação e a razão. E é com o mais sentido patriotismo que Fernando Pessoa nos provoca, aludindo a um povo carente de redescoberta.

*“(...) trabalhem ao menos nós os novos - por perturbar as almas, por desorientar os espíritos. Cultivemos em nós mesmos a desagregação mental como uma flor de preço. Construamos uma anarquia portuguesa. Escrupulizemos no doentio e no dissolvente. E a nossa missão, a par de ser a mais civilizada e mais moderna, será também a mais moral e patriótica”*¹⁶

¹⁴Delfim Sardo, *Pés no chão, cabeça no céu: Helena Almeida*, Lisboa, Editora Bial, 2004, p.4.

¹⁵Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, op.cit., p.112.

¹⁶Idem, ibidem, p.108.

Possivelmente, quando Fernando Pessoa em forma de poema nos diz “*o inteiro mar o a orla vã desfeita... o todo ou o seu nada*”, reproduz essa grandeza que nos revela e nos traduz, e nos conduz ao “*nada*” de um império desfeito ou ao “*nada*” do mito que é tudo, “*o mito é o nada que é tudo*” como o autor o descreve em “*Ulisses*” na “*Mensagem*”. E surgirá ele de um *NON* que permitirá a dádiva?

D. Sebastião

«Louco, sim, louco porque quis grandeza

Qual a Sorte não dá.

Não coube em mim minha certeza;

Por isso onde o areal está

Ficou meu ser que houve, não o que há.

Minha loucura, outros que me a tomem

Com o que nela ia.

Sem a loucura que é o homem

Mais que a besta sadia,

Cadáver adiado que procria?»¹⁷

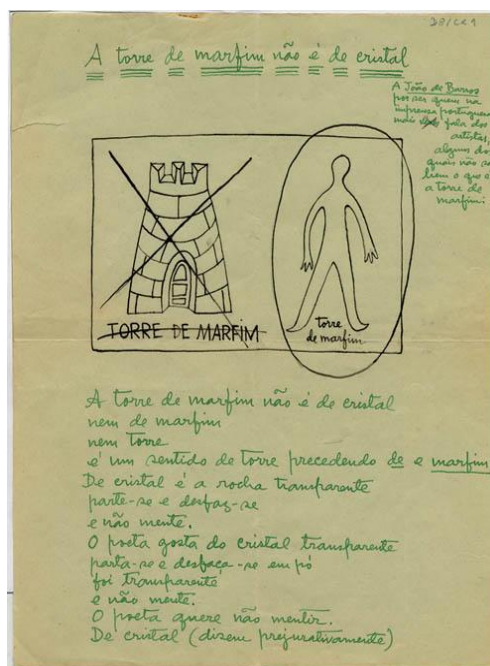
Talvez, mais significativa seja a função histórica e nacional que o mito sebastianista representa perante um povo desfeito, contudo, a importância do “*NoN*”, e o seu papel parece ser inquestionável na recuperação da alma. E ao mesmo tempo que Fernando Pessoa afirma ser de facto, “*um nacionalista místico, um sebastianista racional*”¹⁸, mostra-nos ser, e por ele também dito, “*até mesmo em contradição com isso, muitas outras coisas*”¹⁹.

Será possível compreender as propostas modernas portuguesas como necessárias à consciencialização sobre nós mesmos, e de um Portugal, como refere Eduardo Lourenço, que não seja de hegemónica memória ou somente de camoniana?

¹⁷ Fernando Pessoa, *Mensagem*, *op.cit.*, p.33.

¹⁸ *Idem*, *ibidem*. p.109.

¹⁹ *Idem*, *ibidem*.



Almada Negreiros,
A Torre de Marfim não é de Cristal

Um olhar sobre nós mesmos, uma consciencialização ou até mesmo de uma outra descoberta que não aquela a que estamos familiarizados, a dos nossos “descobrimientos-outras” que à primeira vista poderão ser desconfortáveis ou esclarecedores por conterem a descoberta do nosso próprio ser sebastianista do qual o poema de Fernando Pessoa nos revela.

No olhar de Eduardo Lourenço foi o movimento surrealista português que mostrou uma mais forte tentativa de subversão das imagens culturais de Portugal numa vontade de «libertação cultural» necessária, sendo ele reflectido pelo autor como quem “retomava agora sob um modo burlesco, alógico, provocador, a tentativa ganha e perdida pela aventura sem herdeiro do primeiro Álvaro de Campos”²⁰, como impulsionador de um «Portugal-outro», repleto de irregularidades e denunciador do inactual “inteiro viver nacional”. De certo modo, toda a necessidade de metamorfose tanto das imagens culturais como do próprio Ser e destino de Portugal e em Portugal foi sentida pelas vanguardas modernas e pode ter tido repercussões nas vanguardas das décadas de 60 e 70 do século XX, ajudando-nos a conceber o conceito da arte contemporânea portuguesa, formada também pela contribuição da Obra de Helena Almeida.

Existe uma questão que se podemos colocar ao reflectirmos as vanguardas das décadas de 60 e 70 do século XX em Portugal, e que diz respeito à existência ou não de um

²⁰ Eduardo Lourenço: *O Labirinto da Saudade*, op.cit., p.p. 37-38.

desejo de anulação de uma qualquer interferência do nosso passado cultural na arte que se estabelecia.

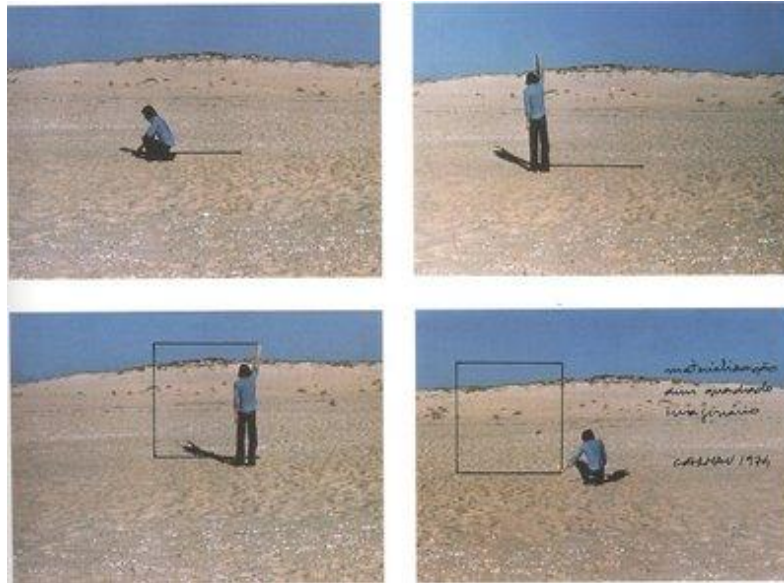
Parece-nos coerente mencionar, considerando o pensamento de Ernesto de Sousa, que a necessidade de estabelecer um «zero» na arte portuguesa das décadas de 60 e 70 do século XX se associaria a um desejo de aproximação à condição existencial de “*possibilidade infinita*” ou, por outras palavras, de “*possibilidade ilimitada*” imprescindível à criação artística e ao encontro do sujeito consigo mesmo. Por isso, não pensaríamos na tentativa de corte ou em uma desconsideração pelo nosso passado cultural, por parte dos nossos artistas contemporâneos, mas a vontade de retornar e reestruturar o nosso modo de ser e de sentir o que acompanharia a necessidade sentida de repensar Portugal e reflectir todo o nosso percurso histórico.

Este «*começar do zero*» da arte de vanguarda das décadas de 60 e 70 do século XX, em Portugal, surgiria na continuidade da reflexão acerca da questão portuguesa e no momento em que se pretendia assumir o final de um ciclo histórico.

A questão portuguesa tem sido revisitada e interiorizada, pois não corresponde a um processo linear que pressuponha o seu encerramento, e a arte não deixou de reavivá-la, contudo, fluirão agora as formas de expressão por entre mares infinitos que são os de Portugal?

Identificaríamos por isso, a par da nossa arte contemporânea, ao desembaraçar de um «*complexo cultural*», exposto por Eduardo Lourenço e que tomamos a liberdade de reintegrá-lo nesta leitura, e a uma contínua tentativa de libertação que converge, em parte, na aspiração de uma geração de artistas que tentou como Fernando Pessoa inventar e recriar uma nova sensibilidade e visão da realidade em Portugal.

O contributo do modernismo português foi talvez esse, o de ser impulsionador para a transformação, que se esperava e que se espera permanentemente, e reconstrutor, com um olhar sobre o futuro capaz o suficiente para instigar “*gerações- outras*” a reinventar e a recriar a sua própria existência. A continuidade, essa talvez se encontre latente nos artistas contemporâneos das novas vanguardas do século XX, que reavivam a todo o momento a necessidade moderna de reinventar e recriar uma nova sensibilidade global. E a obra continua e persiste, possivelmente entrelaçada com um modernismo que a abraça em seus complexos propósitos.



Fernando Calhau, *Materialização de um quadrado imaginário*, 1974.

A arte contemporânea portuguesa, considerando a obra de Helena Almeida, insere-se no campo da arte definida como pós-moderna, contraindo por isso, para si todas as reflexões realizadas acerca do tempo histórico que protagoniza. É dúbia a afirmação de que são o rosto de uma nova época, e mais dúbia a de que representam uma nova fase, uma «*Posthistoire*».

1.1.3. Do modernismo português às vanguardas da década de 60 do século XX

Uma das faces da nossa arte definida como pós-moderna, pode ser encontrada através de grupos artísticos como o projecto *Alternativa Zero*, liderado por Ernesto de Sousa, ou o Grupo VVV, lembrança da revista “VVV” fundada em Nova York por André Breton e outros surrealistas, constituído por Ernesto de Sousa, Fernando Camacelha e Estela Guedes, que promoviam a amostra de Arte, e fomentavam a reunião dos artistas que hoje representam a arte portuguesa no contexto internacional.

Numa entrevista realizada com Estela Guedes²¹ foi possível documentar uma série de artistas, poetas, pensadores, que do grupo artístico de Helena Almeida fizeram parte. Mencionamos por isso, Ernesto de Sousa, Fernando Camacelha, Estela Guedes, Helena

²¹ Entrevista realizada com Maria Estela Guedes, membro da Associação Portuguesa de Escritores e investigadora do Centro interdisciplinar de Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade de Lisboa (ICTSUL), Maria Estela Guedes, dirige também o Triplo V ([HTTP://triplov.org](http://triplov.org)), Agosto de 2007.

Almeida, Monteiro Gil, Alberto Carneiro, Alberto Pimenta, Pedro Calapez, Isabel Pena, Miranda Justo, José Emílio-Nelson, João Dionísio, Rui Castelo-Lopes, Luisa Erbe, Carlos Ferreira/David Serrão, Trigueiros, Luís Filipe Gomes, Fernando Aguiar, Jorge Molder, João Figueira Nogueira, Manuel Barbosa, João Pedro Cochofel, Marina, Maria Amélia Cabrita, Xana, Silvestre Pestana, Loy Rolim, Irene Buarque/ Nuno Teotónio Pereira, Ana Silva e Sousa/ António Júlio, Manuela Almeida, Maria Tomás, Rui Orfão, Rosa Filipe, Américo Silva, Tília Saldanha, Margarida Jardim, Jaime Salazar Sampaio, Teresa Balté, José Luis Porfírio, Fernando Piteira, Caseirão, João Grosso, Maria José Camacelha, Albertina de Sousa, António de Barros, Alberto Goes, entre outros.

As *Caixas de Pipxou* são uma oportunidade de observarmos aspectos da arte contemporânea portuguesa que, quando se apresentam devidamente, ou seja, acompanhadas pela interpretação de um dos seus intervenientes como por Maria Estela Guedes, trazem à superfície as formas, as intenções ou palavras vivas da experiência em Tempo da representação apresentada.

Dessa forma, será conveniente salientarmos que, através da nossa interpretação das palavras de Maria Estela Guedes, existe uma materialização dos pensamentos, já aqui mencionados, nas obras, de um modernismo ou de uma modernidade que não se esqueceu ou abandonou e onde se procura o “*estranho*” através da arte, o nosso outro lado escondido na simetria de composições tidas como bloqueadoras do Ser.

Podemos fazer esta observação, apoiando-nos na entrevista realizada, e podemos referir também, que parecia existir latente em vários artistas das décadas de 60 e 70 em Portugal, a necessidade de contrariar o «*certo*» ou o «*direito*» na arte, colocando-se a questão do que será a obra de arte na obra que se expõe, estando em causa por esse motivo, a discussão sobre o limite da disciplina na arte, a interdisciplinaridade e, por isso, o nascimento de novas denominações ou o seu próprio questionamento.

Foi motivo de referência na entrevista, certos aspectos caracterizadores de uma arte que se formava, a nossa arte contemporânea, e que dizem respeito à interdisciplinaridade, se pretendermos reflectir problemas levantados nesta época, focados a partir do crescente interesse das artes plásticas em utilizar a poesia ou “*o que é próprio do poeta*” na sua arte, realçando assim a estética da palavra.

Dessa forma, assumimos a experiência da palavra na arte, o *Lettering*, como presente na arte contemporânea portuguesa e como exercício corrente, da experimentação e do reconhecimento das técnicas disponíveis da representação visual.

À parte do que nos parece tão próximo da arte Internacional, assistimos por dentro a manifestações esperadas nas décadas em causa como a intervenção usual de Alberto Pimenta, na arte contra o sistema, e que nos aproximam do desejo de mudança política e global.

A obra de Helena Almeida não deixou de surgir também, nesta entrevista, envolvida por uma série de questões que parecem fazer parte desta experiência que é a observação e, neste caso, a observação da sua obra. Por esse motivo, foram levantadas essas mesmas questões e colocadas em confronto para que se dê oportunidade à reflexão, sobretudo sobre aspectos particulares que fazem parte do pensamento das décadas de 20 até provavelmente aos dias de hoje.

Podemos por isso mencionar a necessidade de reflectirmos o que será a obra de arte na obra de Helena Almeida, tendo em conta as múltiplas linguagens de que a artista se apropria. Dessa apropriação a já conhecida observação sobre a impossibilidade de nomearmos o objecto quando ele é o resultado da fusão de disciplinas e tentar nele entender as aproximações e distâncias de cada uma das disciplinas em relação a si mesma quando se encontram «fora» e «dentro» de uma fusão ou para além dela.

Uma das manifestações criativas do grupo, a elaboração das Caixas de Arte de Pipxou, esteve exposta recentemente no Museu de Arte Antiga em Lisboa.



Helena Almeida, *A Casa*, 1985
Imagem da caixa de pipxou²²

Resta-nos então ponderar, que das vanguardas das décadas de 60 e 70 em Portugal, sobressai uma espécie de continuidade das propostas modernas também no contexto

²² Imagens reproduzidas a partir do site do grupo triplo V português dirigido por Maria Estela Guedes.

internacional, que se pode inserir no âmbito da reinvenção a partir da descoberta, e da reinvenção a partir do já introduzido. Querendo com isto referir, por exemplo, o uso de novas tecnologias, ou o apuramento de técnicas já introduzidas, que contribuem para uma reflexão que se estende a uma crítica da modernidade, tendo em conta a linha de pensamento que atribui ao nosso tempo histórico a concretização da mesma, ou um reavivar das reflexões realizadas pelos movimentos modernos, considerando nelas também latente o fracasso da revolução surrealista.

É referido por Sérgio Paulo Rouanet, a reacção de uma geração, definida como pós-moderna e na qual se insere Helena Almeida, face a uma modernidade que procurava o desvincular com o passado baseado na crença no progresso, com um olhar sobre o futuro. O autor menciona o relegar para o plano da utopia dessa crença moderna e a natureza dessa geração que *“só tem a dimensão do presente - um presente monstruoso, avassalador, responsável pela estrutura esquizo da pós-modernidade ”*²³.

Contudo, esse *“presente-ausente”*, esse *“Aqui e Agora”*, que só talvez se tenha não tendo ou, por outras palavras, que somente se reconhecerá quando ele permanecer longe o suficiente para possibilitá-lo, proporciona a reflexão sobre uma *“existencialidade”* que se procura num momento da história em que se pretende o nascimento de uma nova época com novos valores e novas sensibilidades.

O que se pode destacar das décadas de 60 e 70 em Portugal poderá ser uma necessidade evidente de um *“estado- outro”* das coisas, que foi materializada através das obras que conhecemos, das manifestações que revemos, relembramos ou até fantasiamos.

Mas tudo isto reafirma o pensamento e o desejo de ruptura face a uma modernidade, que por não ser efectivado, poderá deixar em aberto um confronto entre a nossa paixão pela Mnemosyne, também associada ao princípio do prazer e, pelo contrário, à tentativa da sua anulação como forma desbloqueadora e permissiva à experiência da surpresa na vivência do presente.

No entanto, fica considerada a possibilidade da reflexão, tanto acerca da modernidade como do nosso passado histórico, neste caso o português, com o objectivo de chegada a uma efectivação de mudança real, não deixando de atribuir à arte o seu papel nesse campo, embora conscientes que a sua própria concretização, tendo em conta as premissas das vanguardas modernas, pode comprometer a sua própria existência, também como espaço de contradição, se assim o podermos entender.

²³ Sérgio Paulo Rouanet: *A verdade e a Ilusão do pós-modernismo* in *“As Razões do Iluminismo”*, 2ª reimpressão, Companhia das Letras, São Paulo, 1989, p.250.

Não esqueçamos, contudo, a nossa já mencionada vontade de observar o carácter mediador que a função estética pode ter em relação à nossa forma de viver estando em causa, neste caso, a mediação entre a emoção e a razão realizada pela imaginação como narra Shiller e por nós aqui reafirmada como possibilidade a ser reflectida.

A arte pós-moderna não parece ter esquecido os motivos da fracassada, na leitura de Eric Hobsbawm, revolução surrealista ou os conteúdos da sua arte, pelo contrário, aparentam uma absorção do introduzido e o reavivar em novas formas. Contudo, pela não concretização das premissas das vanguardas modernas ficam latentes as possibilidades inimagináveis da realização humana e a preservação, em parte, de uma arte envolvida pela Indústria Cultural e com o seu quase ou conturbado estatuto de mercadoria.

Não é fácil distanciar a reintrodução de Mona Lisa por Marcel Duchamp, em 1919 de uma outra manifestação pós-moderna, o mesmo se passa com “Larmes” de Man Ray, de 1932, e a Obra de Brian Dettmer “New International Dictionary, de 2003.

Podemos considerar a existência de uma ruptura, que em termos sociológicos é diferente de Corte, do pós-modernismo com o modernismo, através dos vários movimentos que foram identificados, contudo, o mesmo não parece acontecer em relação à modernidade. Parece existir na pós-modernidade uma espécie de radicalização dos movimentos vanguardistas modernos como o surrealismo ou o dadaísmo. Por esse motivo a nossa tentativa de aproximação à Obra de Helena Almeida através de uma abordagem do modernismo nacional e internacional.

2. O tempo e a representação

2.1 Helena Almeida: a resolução do “lugar-outro” intersticial

Pretendemos neste estudo, relacionar a obra de Helena Almeida com a questão portuguesa que pode ser compreendida através da obra de Fernando Pessoa. A partir de Fernando Pessoa poderíamos reencontrar o que designaríamos de mito português de maior relevância, o mito de D. Sebastião. Do mito de D. Sebastião uma possibilidade, hipoteticamente falando, se abre para o entendimento do “*lugar-outro*” que a obra de Helena Almeida evoca e que poderá ser entrelaçado com esse Império o qual o Rei pretendeu assumir e materializar.

Desse acto ou dessa vontade, poderá restar somente o desejo de realizarmo-nos num interstício que permite “estar-entre”. E esse desejo, cuja materialização parece, por vezes, existir somente na arte, poderá surgir de forma fugidia na realidade, com a qual se funde e que por isso mesmo se pretende também ela alterada.

Dessa forma, a vontade de poeticamente lembrarmos ou de enfatizarmos essas “*paisagens inexistentes*”, que poderão ser encontradas facilmente na raiz do Ser especialmente quando nelas nos permitimos ver.

O diálogo que poderá ser criado dessa relação entre a obra de Helena Almeida, as “*paisagens inexistentes*” de que nos fala Fernando Pessoa e do «*Tudo ou Nada*» pessoano, não pretende opor cada elemento construtor da mensagem mas pelo contrário, aproximá-los como forma de reforçar uma ideia que se pretende estudar nesta proposta que se apresenta.

Se o mito permite muitas das vezes abordar questões que de outra forma não poderiam ser apresentadas então ele, a imagem e a palavra ao trazerem a possibilidade de compreendermos a nossa existência de maneira pretensiosamente mais completa permitem que se procure uma fusão restauradora também ela de uma «*ausência*» que nos incita a sermos mais profundos em relação à nossa própria identidade.

Será então a realidade encarada por Eduardo Lourenço como a nossa, a portuguesa, a que se encontra na dicotomia apresentada de um ser que no «*Tudo ou Nada*» se reflecte, a urgência da nossa necessidade de reinvenção?

A reflexão iniciada de que manteríamos nas décadas de 60 e 70, a nossa condição de “*orla vã desfeita*” reclamaria a “*ordem*”, aquela de que Fernando Pessoa nos poderá incentivar a encontrar e que pode ser obtida na própria “*desordem*” de que nos fala ou apela

quando transmite a importância de uma “*anarquia portuguesa*”, uma “*anarquia*” com sentidos vários ou de tal forma anunciada que estes são permitidos.

Fernando Pessoa, ao referir a «*exaltação da alma*» que é necessária para a resolução desta nossa assumida realidade representada na dicotomia apresentada, permite a referência ao lado emocional mais profundo, à sua penetração e à nossa própria distração nele, exigindo de nós o sentido que nos permitirá reconstruir o nosso próprio ser e a nossa própria alma. De tal forma intenso poderá ser esse mergulho, que é reclamada uma visibilidade que pensaríamos familiar quando na experiência verificamos que realmente em fantasia pensámos ver. O sentido esse, necessário na distração, obtém-se a partir da não existência da regra e nessa inexistência a razão mediada com a emoção torna-se a forma que o possibilita?

E porque o mito se encontra latente, podemos sempre nos reinventar ou ponderar que na inexistência de uma referência poderá existir a possibilidade nele representada de um regresso.

Reflectiríamos, num primeiro momento que o «*Tudo ou Nada*» pessoano estaria lado a lado com obras de Helena Almeida como *Desenho habitado*, pois nela estaria representada a reinvenção a partir da sua necessidade, dada a condição do ser português apresentada.

Juntamente com o «*Tudo ou Nada*» pessoano o “*tudo*” que está «*ausente*» e um “*nada*” hipoteticamente “*presente*”. Essa «*ausência-presença*» poderá reproduzir-se na obra *Desenho Habitado*, de Helena Almeida, no momento em a representação permite que o «*ausente*» seja materializado, esse “*tudo*” e neste caso, para nós o “*lugar-outro*” que permite que o traço que saia fora dos limites da superfície da tela, e o “*nada*” surja no limite da própria representação.

Um dos aspectos da obra de Helena Almeida que tem sido constantemente considerado é o de *Desenho habitado*, por exemplo, poder representar a reinvenção. A reinvenção do nosso próprio modo de Ser e sentir que surgiria do confronto que parece ter sido estabelecido entre a artista e a pintura, considerando também o confronto com a própria bidimensionalidade.

A representação assumiria de novo a possibilidade de materializarmos o que de uma “*realidade-outra*” pretendemos referir. Uma “*realidade-outra*” à qual a arte permite aceder e da qual nos sentimos próximos ou (estranhamente) familiarizados.

Dessa forma, encontraríamos no “*lugar-outro*” que a obra de Helena Almeida parece evocar, o encontro entre a «*ausência-presença*» de um «*Tudo ou Nada*» que surge agora reinterpretado. No entanto, parece ser assumido um carácter ilimitado que parece

transcender a existência dupla do “*Ter e não ter*”, neste caso, através da existência do «*estar- entre*», de um interstício permitido pela representação.

Termos, ao longo deste primeiro capítulo, procurado reflectir o trabalho de Helena Almeida através da obra de Fernando Pessoa ou do próprio modernismo português, poderá representar um primeiro momento do estudo do “*Tempo e a representação*” quando o mesmo materializado na Obra permite criar leituras várias do mundo e das coisas que nos rodeiam.

Dessa forma, podemos considerar que a atemporalidade da obra de arte permitirá, de certa maneira, reflectirmo-nos no próprio tempo e nele olhar um futuro que se materializará também ele em novas leituras e releituras que nos reflectem.

Por esse motivo, pensamos o Tempo como o que poderá atribuir um sentido desejado à exposição que se desenvolve neste trabalho e com isso, aproximarmo-nos de uma leitura da obra de Helena Almeida que nos incitou, de certa forma, a uma redescoberta.

Tendo conhecimento sobre o pensamento Kantiano que também reflecte o Tempo como «*Intuição pura à priori*», como descreve Ruben Braga, podemos observar de que de sua apenas uma representação e um limite que por isso, torna a arte uma das suas possibilidades materiais.

Tal qual referíamos o «*Tudo o Nada*», podemos agora ponderar a infinitude ou a finitude de um Tempo que se resolve ou se reflecte em algo mais do que na existência dupla que apresentamos.

Por esse motivo, encontramos na obra de Helena Almeida essa expectativa de que algo mais para além de um «*Tudo o Nada*» envolve essa duplicidade, esse estar e Ser português. Essa expectativa, neste caso em relação aos duplos, substituiria a existência de um em detrimento de outro e na sua reinvenção, permitiria que estes surgissem agora dissolvidos num “*lugar-outro*” que se pretende ilimitado e que é materializável através da representação.

Uma das questões que sobressai e que diz respeito à introdução de uma reflexão na arte durante o século XX, reflecte-se nas manifestações portuguesas das décadas de 60 e 70 que temos referência. A exposição que traduz uma vontade de pensar o “*aqui e agora*” acompanha toda uma reflexão que podemos construir acerca de um momento da história em que se pretendeu assumir novos valores e transformar o nosso modo de estar e de sentir.

Por esse motivo, apropriamo-nos da leitura de Sérgio Paulo Rouanet para comentarmos a geração que ele traduz como só tendo a dimensão de um presente

avassalador responsável pela estrutura esquizo da pós-modernidade como ele descreve e já citado anteriormente, e que para nós não representaria mais do que a “*distracção*” necessária que nos poderá conduzir a uma maior aproximação de nós mesmos e da pretensão primeira dessas mesmas vanguardas que não deixou de fazer parte dos propósitos de uma humanidade que se quer também ela transformada e melhorada.

Do Tempo, a presença constante de um campo de possibilidades inimagináveis que possam surgir diante de nós mesmos como forma de permissão ao alcance de novos modos de estar e de sentir, de Ser e de representar.

Da obra, a sua materialidade e os duplos que quando são reflectidos num “*estar-entre*” permitem aludir a essa totalidade que se procura a todo o momento tornando-se inegável o desejo da sua manifestação.

Na sequência do estudo realizado neste capítulo sobre a relação da obra de Helena Almeida com o «*Tudo o Nada*» pessoano, onde a questão nacional é evocada e relembrada, surge neste momento a necessidade de mencionarmos a discussão que tem sido desenvolvida ao longo destes últimos anos por estudiosos portugueses e que diz respeito à identidade nacional.

Podemos ao confrontarmo-nos com o debate que se estabelece construir uma hipótese de leitura que poderá ser desenvolvida e reflectida o suficiente para que dela surjam possibilidades de reafirmarmos uma nossa identidade nacional ou não, sendo essa, uma das questões que se apresenta.

Como tal, podemos agora assumir que de todas as identidades a mais salutar seria a que surgisse desse mar que queremos como nosso. No entanto, ao invés de navegarmos somente esse mar infinito que é o nosso, poderíamos navegar nele o seu próprio duplo, a sua finitude. Possivelmente, seria esse acto ou experiência o que nos permitiria reconhecer ou até mesmo conceber esse universo ilimitado que Kant nos apresenta e que surge para além dos duplos se assim os podermos entender. Poderíamos, desta forma, nos reinventar de novo ou criar a hipótese de podermos-nos reconhecer mais profundamente?

Talvez, neste ponto, estabeleceríamos a ligação que desejávamos com Eduardo Lourenço numa leitura que reúne o “*desbravar caminhos de mares infinitos*” que são os de Portugal e a perda de imaginação, como é referida pelo autor, que o português sente quando se aproxima de uma razão que lhe surge, neste momento, como «*ausente-presente*».

Poderíamos pensar que seria a mediação entre as esferas da existência humana como a razão e a emoção que permitiria iniciar a aproximação à origem, à identidade

quando através dela surgisse a reconstrução, tal qual, como se mediasse «*estar-entre*», entre a sua existência finita e infinita pretendendo reconhecer-se como ilimitado.

De forma conveniente para a nossa leitura da obra de Helena Almeida apropriamo-nos das palavras de Manuel Villaverde Cabral quando refere oportunamente que a resolução ou conciliação das teses sobre “*a formação do chamado Estado-nação*” se deverá ao mar, no caso português, reforçando-o com a citação “(...) *a força atractiva do Atlântico (...) foi a alma da nação e foi com ele que se escreveu a História de Portugal*”²⁴.

Na reinvenção o “*adeus ao mar*”, ou por outras palavras, o nosso próprio mergulho nele, como tentativa de desbravarmos-nos de novo e de encontrarmos o nosso «*Tudo*» no «*Nada*» com que nos debatemos?

Através das palavras de Fernando Alberto Moreira, podemos considerar que “(...) *ao longo da vida, a nossa Identidade vai-se alargando (deve alargar-se) para o universal*”²⁵ e, dessa forma, refazer a nossa leitura sobre nós mesmos, que deveria também ela partir desse princípio, no momento em que nos encontramos, quando nos observamos como portugueses a partir das marcas com que traçamos a nossa história.

Entre o “*cá*” e o “*lá*”, interpretações de uma identidade que se divide entre “*Aquém*” e “*Além*”, supostamente de um mar, fica a possibilidade de aproximarmos-nos do universal como referido. E terá essa identidade que se procura a pretensão de habitar um “*lugar-outro*” onde hipoteticamente regressaríamos, fundindo um “*cá*” e um “*lá*” num mesmo território, e que poderá representar esse chão que o universal reafirmado por Fernando Moreira surge como tendo?

Assim sendo, podemos apropriarmos-nos do axioma camoniano “*Onde a terra se acaba e o mar começa*”²⁶ e da sua inversão introduzida por José Saramago “*Aqui onde o mar se acaba e a terra principia*” em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, com um aparente mote a um retorno, para assumirmos a possibilidade de uma reconstrução do Ser partindo da apropriação de ambas as leituras, como se de um “*estar-entre*” se tratasse, tal qual a obra de Helena Almeida nos parece sugerir.

No momento em que, a partir da representação penetramos o espaço bidimensional da pintura, transpondo o seu limite, confrontamo-nos com o próprio limite que nos permite

²⁴ Manuel Villaverde Cabral, *A Identidade Nacional Portuguesa: Conteúdo e Relevância* in “*Revista de Ciências Sociais*,” Rio de Janeiro, Vol. 46, nº3, 2003, pp. 513 a 533. [Web Page]: <http://www.scielo.br/pdf/dados/v46n3/a04v46n3.pdf>, p.11.

²⁵ Fernando Alberto Torres Moreira, *Identidade Cultural portuguesa: Espaço de autonomia e diversidade*. [Web Page]: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/moreira2.rtf>.

²⁶ Luis de Camões, *Os Lusíadas*, *op.cit.*, p.123

reflectir a existência ambivalente num “espaço-outro” específico de um “*estar dentro*” e um “*estar fora*”.

Este estudo da obra da obra de Helena Almeida tem no mar o elo necessário entre representações, a da sua obra e a de um Portugal que se pode reconhecer através de Fernando Pessoa e através de ambos a possibilidade de construção de uma identidade.

O mar permitiu observar a universalidade, e o outro a possibilidade de um reconhecimento de nós próprios, reafirmando um «*cá dentro*» e um «*lá fora*» que convenientemente nos conduz à situação peculiar que a obra da artista poderá apresentar-nos quando a mesma incorpora uma existência dupla na representação através de uma experiência corporal que regista através da fotografia.

Como tal, observamos o “*nosso mar*” na obra plástica de Helena Almeida quando a artista nos permite o «*cá dentro*» e o «*lá fora*» e em Fernando Pessoa no “*inteiro mar*” que representa o “*inteiro Portugal*”.

Em ambos, encontramos a possibilidade de nos redescobrirmos na imensidão dos duplos numa existência delicada de ambivalências que hoje se exige mais sofisticada?

Para além de tudo, Portugal construiu-se como nação e historicamente representou o impulso para o reconhecimento “*geográfico-cultural*” do mundo, a partir do mar que o banha aproximando-se, dessa forma, do Ser universal que requisita de nós próprios na actualidade um olhar renovado da experiência portuguesa e que nos permite representar “*mares mais profundos*” que se destacam quando reflectimos toda a humanidade.

Toda a obra de Helena Almeida desde *Desenho Habitado*, de 1977 a *Para um enriquecimento interior*, de 1976, por exemplo, pode revelar, num momento específico da observação, a necessidade de aprofundar questões que de certa forma nos conduzem à identidade nacional. O movimento que a artista reproduz de um «*fora-dentro*» que se repete por toda a sua obra como refere, pode traduzir de forma conveniente, pois revelou ser esse o nosso olhar, a existência que o mar permitiu ao ser português reforçada no momento em que foram desbravados «*caminhos-outros*» das descobertas e no momento em que se alargou a consciência de lugar?

Do poema *Ulisses* que Fernando Pessoa nos propõe a recordação de uma “*música-outra*”, na qual a própria música se insere, e a qual o mito nos revela que poderá ser igualmente representada na obra de Helena Almeida quando ela nos apresenta esse “*lugar-outro*” que para Delfim Sardo não existirá senão em expectativa. Esse “*lugar-outro*”, na nossa análise, permite a existência irreverente dos duplos que se apresenta a partir de um “*estar para além de*”, deles mesmos, que nos conduz à particularidade do pensamento

Kantiano da existência de um universo ilimitado que surge para além da finitude ou da infinitude do mesmo.

Dessa forma, resolvemos expor a «*música*», o «*dentro*», o «*fora*», o «*infinito*» e o «*finito*» como conjuntos de algo mais que os permite e que os engloba.

Por esse motivo, iniciamos uma procura com o objectivo de encontrar uma raiz que nos possa fazer entender a nossa própria identidade, que poderá ser de cariz nacional, regional, mundial ou de todos eles, o que exige de nós uma reflexão profunda que apenas se inicia neste estudo. Essa reflexão, para além de confrontar-nos com questões nacionais, já aprofundadas à vários séculos, poderá nos auxiliar também na compreensão da modernidade, da sua forma e do seu conteúdo, no qual podemos encontrar a própria pós-modernidade, mesmo que se apresente como polémico.

2.2 Aludindo ao Barroco

A resolução deste encontro com o “lugar” de Helena Almeida e o mito introduzido por Fernando Pessoa surge como curiosidade a identificação ou não com um barroco que aparenta estar, tantas vezes, entrelaçado com a arte contemporânea.

Já Umberto Eco fazia referência à similitude entre o mundo barroco e o mundo contemporâneo quando se referia às leis que regem o indivíduo.

Observara então, a ambiguidade em dois sentidos, o negativo e o positivo, de uma presença de carência de centros de orientação ou uma contínua revisibilidade dos valores e certezas.

Sobre uma das leituras da Obra de Helena Almeida, cresce a ambiguidade entre a “*ausência-presença*” de um lugar desejado. E é talvez certo, que possamos encontrar na sua Obra uma tendência para a procura da infinitude, no momento em que se confronta com o próprio limite da superfície da tela, invadindo-o através do corpo no sentido da descoberta.

Num barroco que não encontra limites ou regra ideal, e que procura o contacto sempre renovado com a realidade, encontramos essa aspiração de descoberta que a Obra de Helena Almeida nos propõe.

Não só a substituição do táctil pelo visual possa ser evidenciada, pelo uso da fotografia e do vídeo, não deixando de lado a sua materialidade, mas também a ilusão de um movimento que começa agora fora dos limites da própria superfície da tela.

CAPÍTULO 2

A obra de Helena Almeida e o «*Tudo e Nada*» dadaísta



1. Sobre as vanguardas

1.1 Introdução

“As maneiras pelas quais o homem e as coisas são levados a se apresentar, cantar, soar e falar são maneiras de refutar, interromper e recriar sua existência real.”

Herbert Marcuse

Torna-se compreensível o nosso desejo de construção da História através das imagens culturais que nos envolvem, que nos revelam e que nos fascinam como a obra de Helena Almeida ao lado de outras como as que representam movimentos artísticos das várias épocas definidas na História da Arte.



Helena Almeida, *Dentro de mim*, 2000

Podemos reflectir sobre as relações entre a modernidade e a pós-modernidade através da obra de Helena Almeida? Será possível com esta reflexão construir uma leitura da obra da artista num diálogo com os movimentos artísticos das vanguardas modernas como o dadaísta e o surrealista?

Os códigos que poderão ser decifrados numa obra de arte acabam por ser considerados, nesta tese, como estímulos para acedermos a conteúdos, mais ou menos profundos, que podem contribuir para a reflexão da história do sujeito, para além da sua relação com a arte.

Dessa forma, consideramos que seja possível construir uma relação entre a obra de

Helena Almeida e os movimentos artísticos das vanguardas modernas, redescobrimo as suas obras e explorando conteúdos que nem sempre se espelham nas palavras que escolhemos.

Por isso, acolhemos com entusiasmo a reflexão de teóricos cujo trabalho realça questões que nos auxiliam na observação da obra de arte ao mesmo tempo que consideramos que a mesma nos esclarece sobre o conteúdo reflectido pelos autores.

Estes pressupostos poderão permitir-nos visitar a obra de Helena Almeida tendo como foco a hipótese desta tese que acentua a relação da obra da artista com o «*Tudo ou Nada*» pessoano e o «*Tudo e Nada*» dadaísta. Ao mesmo tempo, esperamos redescobrir nesta reflexão o sujeito (observador) na sua relação com a história e com a arte.

Neste caso, poderá ser relevante reunir as obras de arte do início do século XX até à década de 70 justamente porque encontramos uma relação entre o “*desbravar os caminhos*” de um «*estranho*», de um “*outro*” e/ou do inconsciente, mencionado pelas vanguardas artísticas modernas, e o trabalho da artista Helena Almeida que nos permite reflectir sobre o limite e a sua transposição e sobre o penetrar na superfície da tela. Essa barreira que se impõe perante o nosso olhar, a superfície bidimensional da pintura que provoca a reflexão sobre o trabalho da artista, permite-nos observar o duplo, o dentro e o fora da tela, e o interstício que identificamos representado na sua obra.

Devido a esta consideração somos conduzidos a ponderar se a obra de Helena Almeida nos proporciona uma leitura que nos impulsiona para a redescoberta desse sujeito fragmentário, desse “*outro*” ou do seu duplo e de si que se encontra também e hipoteticamente, para lá dos limites da superfície da tela.



Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1975

Assim sendo, ao observarmos o movimento que a artista propõe através da sua

obra, assumimos a liberdade de interpretar na representação relações entre o «*interior-exterior*».

Nesse momento, encaramos a possibilidade de poder relacionar a obra com o sujeito e fazemos referência aos conflitos da sociedade contemporânea provenientes de uma vida dupla, sua característica.

Os confrontos contemporâneos parecem dar continuidade a uma vivência moderna que exclui à partida “*partes*”²⁷ do sujeito ou o divide sendo ele mesmo responsável por essa sujeição ou afastamento de si por concordar, em parte, com essa necessidade, tendo em conta também as relações económicas, políticas e sociais que se estabelecem.

Por outro lado, podemos observar na obra de Helena Almeida a ousadia da artista ao transpor um “*limite*” que pode ser também representado pela superfície da tela e ilustrado pela obra “*Corte Secreto*”²⁸, 1981 (v. p.60).

1.2 As manifestações artísticas modernas dadaístas e surrealistas e suas relações com a obra de Helena Almeida: algumas reflexões.

Considerar os propósitos das vanguardas das primeiras décadas do século XX, como o de revolucionar a sua sociedade, permite-nos aproximar de alguns dos conteúdos das manifestações artísticas modernas. A sociedade da época, para os seus artistas decadente, é vista como que mergulhada em pressupostos que priorizam a razão instrumental em detrimento de aspectos da totalidade do Ser como a “emoção”, reivindicados pela vanguarda moderna.

Esta observação permite-nos reflectir sobre o carácter fragmentário do sujeito moderno e reler a obra de Helena Almeida no que diz respeito ao reconhecimento do que se poderá ponderar a partir da ousadia de transpor através do corpo os limites da superfície da tela.

²⁷Nesta tese, recorreremos ao termo “parte” como forma de intensificarmos o carácter fragmentário que caracteriza o Homem Moderno e induzirmos a resolução da reflexão que se apresenta.

²⁸ A década de 80 representa o momento em que afina os seus conceitos redefinindo os principais enquadramentos conceptuais da sua obra. Foi também o momento em que introduz o negro na sua obra, eliminando a cor, passando a usá-la somente quando necessário. Representa também o momento em que passa a fotografar o corpo inteiro mudando a escala das suas imagens.

Fontes: Isabel Carlos, *Helena Almeida*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005; Cecília Pereira Marimón e Josefa Carballo, *Helena Almeida*, Centro Galego de Arte Contemporânea, xunta de Galicia, Alva Gráfica, 2000.

Talvez possamos aludir ao “*Princípio do prazer*” e ao “*Princípio da realidade*”²⁹ para aprofundarmos nesta tese a leitura que acentua a relação entre as questões existenciais do Homem, a sua reflexão, e as intervenções artísticas das vanguardas do início e da metade do século XX.

Igualmente, procuramos recorrer a estes princípios para compreendermos e aprofundarmos, desta forma, os conteúdos que consideramos presentes no interior das manifestações artísticas das vanguardas modernas e que dizem respeito ao sujeito na sua relação com o mundo e consigo mesmo.

Segundo a descrição de Herbert Marcuse, na sua interpretação filosófica do pensamento de Freud, a humanidade teria transformado o seu “*sistema dominante de valores*”³⁰ e passado de um sistema onde o princípio do prazer vigorava para um princípio da realidade, princípio esse “*(...) que tem governado o progresso da civilização ocidental*”³¹.

Ponderamos assim que a humanidade tem vindo a reger-se por pressupostos que conduziram o próprio Freud, apesar dele próprio considerar a necessidade de reprimir os instintos através da ordem e da lei, a questionar se os benefícios teriam “*(...) compensado o sofrimento (...)*”³² e o mal estar da civilização não resolvido até aos dias de hoje.

Assim sendo, teríamos de investir no reconhecimento contraditório das “*partes*”?

Podemos preponderantemente relembrar que já no século XVIII fazia parte das reflexões de Shiller a questão da possibilidade de um novo princípio da realidade, proveniente de um esforço de mediação, “*(...) na dimensão estética, entre sensualidade e razão (...)*”³³. Essa tentativa, como descrito por Herbert Marcuse, não seria mais do que o esforço por “*(...) reconciliar as duas esferas da existência humana que foram separadas à força e despedaçadas por um princípio de realidade repressivo.*”³⁴.

²⁹ A alusão aos dois princípios mencionados surge na medida em que os mesmos correspondem a abstrações oriundas da análise de sistemas de valores que regeram ou regem a conduta existencial do sujeito.

³⁰ Na interpretação de Herbert Marcuse, com a transformação do sistema dominante de valores colocamos em evidência a passagem da satisfação imediata para a adiada; de prazer para a restrição de prazer; de júbilo (actividade lúdica) para esforço (trabalho); de receptividade para produtividade; de ausência de repressão para segurança. Herbert Marcuse, *Eros e civilização, uma interpretação do pensamento de Freud*, 8ª edição, Zahar editores, Rio de Janeiro, 1981, p.34.

³¹ Idem, *Ibidem*, p.27.

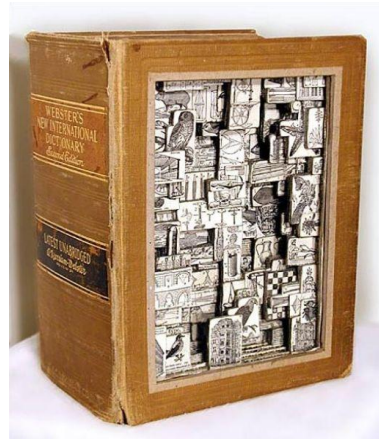
³² Idem, *ibidem*.

³³ Idem, *ibidem*, p.161.

³⁴ Idem, *ibidem*.



Man Ray *Larmes*, 1932



Brian Dettmer, *New International Dictionary*, 2003

A arte moderna terá resgatado esse pensamento? E de que forma, podemos nós observar as obras de arte realizadas pelos movimentos artísticos que sucederam os modernos, os movimentos pós-modernos, dos quais observamos a obra de Brian Dettmer de 2003 e, propositadamente aqui, ao lado de *Larmes* de Man Ray de 1932?

De que forma podemos nós referir o que observamos nas duas obras? Que paralelo podemos nós assumir na relação entre elas?

No entanto, atrevemo-nos a parafrasear Lacan, que nos recorda o escrito como o que não é feito para ser lido, sendo o que se lê o que passa para além da escrita, para acentuarmos a nossa pretensiosa vontade de exaltação desse “*lugar-outro*” que a obra de Helena Almeida nos relembra, a partir da representação, procurando salvaguardar o “*ilimitado*” ou o próprio contrário, aplicando este reconhecimento igualmente para a leitura materializada nesta tese.



Helena Almeida, *Estudo para um enriquecimento interior*, 1977-78

Podemos considerar que um novo princípio da realidade, lembrado na Grande Recusa vanguardista do início do século XX e que foi anteriormente reflectido no século XVIII por Shiller, por exemplo, seria perspectivado como possibilidade prática para colocar um fim na desumanização a que a civilização teria chegado.

No início do século XX, como hoje, é possível compreender que não recusar poderia significar em parte essa absorção pelo estado de coisas predominante, tal qual nos é exposto por Herbert Marcuse³⁵. A arte teria, nesse sentido, um papel determinante para reforçar uma necessidade de mudança para além de ter de “*lutar*” contra a sua própria absorção pela Indústria Cultural, pela sua absorção pela unidimensionalidade, contra a sua própria existência como mercadoria e/ou contra a perda da sua aura como nos anuncia Walter Benjamin e, permanecer como espaço de contradição o qual surgiu ameaçado.

Podemos, certamente, comentar a postura dos artistas das décadas de 50 e 60 do século XX, como a de Helena Almeida, que pretende acentuar a necessidade de alteração de convenções pré-estabelecidas na arte e que são sentidas como barreiras que se impõem negativamente à criação e à experimentação. Esta atitude permite considerarmos que poderá existir uma relação entre a postura dos artistas das décadas mencionadas e as reivindicações das vanguardas modernas.

Contradizer a ordem vigente seria, em parte, uma necessidade quase vital se considerarmos a hegemonia dos impulsos e gestos da sociedade moderna, manipulados pela “fonte” que alimenta o relativo progresso. Esse acto, de contradizer, poderá ser muitas das vezes confundido pela sociedade e aliado com uma espécie de libertinagem ou decadência, também utilizada para caracterizar fantasiosamente a vida dos artistas modernos.

Ao trabalhar sobre a desconstrução de convenções e ao reintroduzir novas leituras acerca do mundo da arte e do sujeito, Helena Almeida apresenta um trabalho que se funde a todo o momento com o debate que se estabelece acerca da arte e do que envolve o meio artístico durante o século XX. A sua obra representa uma materialização que permite ao observador atento reflectir sobre aspectos do mundo, da arte e de si mesmo.

Da mesma forma que existe a reivindicação das vanguardas modernas de resgatar o sujeito fragmentado através do reconhecimento de si e do seu “*outro*”, revelado pelo inconsciente, se procura posteriormente na arte, como na obra de Helena Almeida, o seu

³⁵“Obviamente, quando cidades e rodovias e Parques Nacionais substituem vilas, vales e florestas; quando embarcações a motor correm nos lagos e aviões cortam os céus- então essas áreas perdem seu carácter como uma realidade qualitativamente diferente, como áreas de contradição”. Herbert Marcuse, *A Ideologia da Sociedade Industrial*, *op.cit.*, p.77.

próprio corpo, ao longo do tempo esquecido, a sua sensação e o seu contorno que somente poderá ser reconhecido quando se “*regressar*” após ter tido o reconhecimento de si.

E se fora comentada a perda do contraditório durante o século XX, então hoje, provavelmente assistiríamos com receio à sua anulação, tanto referindo-nos ao espaço físico como à própria atitude do sujeito, neutralizada muitas vezes pelos estímulos que a toda a hora o invadem.

Contudo, serve-nos agora a nossa própria não aceitação dessa “(...) *absorção pela unidimensionalidade (...)*”³⁶ e a praticidade das nossas reais necessidades.

Ao mesmo tempo que somos impelidos para tal afirmação, reconhecemos a questão das necessidades falsas ou verdadeiras e anotamos que essa mesma determinação do que *é* e do que *não é* necessidade real somente pode ser definida pelos próprios indivíduos no momento em que forem livres. E essa liberdade, condiciona-se enquanto os homens forem “(...) *mantidos incapazes de ser autônomos, enquanto forem doutrinados e manipulados (até os seus próprios instintos) (...)*”³⁷ e, dessa forma, “(...) *a resposta que derem a essa questão não pode ser tomada como sua*”³⁸.

1.3 Intermezzo: o movimento surrealista e a revolução.

Nas primeiras décadas do século XX realçamos a exaltação dos movimentos da arte moderna para o reconhecimento de um “*outro*”. Trata-se aqui do “*outro*” escondido por detrás de uma unidimensionalidade baseada na conquista da felicidade plena através de números quantitativamente agradáveis aos interesses progressistas do Sujeito moderno. Por esse motivo, observamos na reivindicação das vanguardas modernas, consciente e/ou inconscientemente: o desejo de desmascarar a razão instrumental.

O movimento dadaísta, no seu manifesto, expõe o seu confronto com a existência moderna através da destituição do princípio, por puro princípio, da negação e da destituição de tudo o que pretende instituir, especialmente da negação do que determina, a partir de uma exactidão tida como inquestionável, a ordem ou a desordem como verdade primordial. Assim sendo, teremos de nos confrontar também, na medida em que anulamos

³⁶Idem, *ibidem*, p.77.

³⁷Herbert Marcuse, *A Ideologia da Sociedade Industrial*, *op.cit.*, p.27.

³⁸Idem, *ibidem*.

tudo em detrimento do nada e o nada em detrimento do tudo, com a nossa própria existência dupla moderna que opõe a Razão e a Emoção?

A mediação entre a razão e a sensualidade, estudada por Shiller, faria face a uma luta que poderíamos denominar de representacional entre estas esferas da existência humana que foram separadas à força, como já referido, por um princípio de realidade repressivo.

Neste caso, a grande ênfase seria dada então a uma função mediadora que seria desempenhada pela faculdade estética, tal qual descreve Herbert Marcuse, e que implicaria “(...) *um fortalecimento da sensualidade, contra a tirania da razão (...)*”³⁹. Encararíamos assim, a possibilidade de uma transformação da civilização que abandonaria o seu carácter repressivo para adoptar, num estado maduro, princípios onde “(...) *a razão é sensual e a sensualidade racional*”⁴⁰.

Por trabalhar com uma faculdade do homem, a imaginação, que nos seria traduzida como a “(...) *terceira faculdade mental*”⁴¹, e dada a sua função mediadora, o campo da arte estaria então inserido no universo das práticas sociais que abriria uma nova possibilidade para a civilização.

A libertação do homem estaria, na perspectiva de Shiller, eminente com a realização da função estética. E se pensarmos que a disciplina da estética “(...) *instala a ordem da sensualidade contra a ordem da razão*”⁴², então poderíamos nos aproximar da compreensão da atitude vanguardista de desmascarar uma racionalidade repressiva e de procurar, dessa forma, abolir a distância entre a arte e a vida.

Assim sendo, somos conduzidos a reler as manifestações da arte moderna, no que diz respeito às suas reivindicações expressas nas obras de arte e nos manifestos, e acentuar a sua vertente crítica. Ponderamos, por isso, que a nova leitura que surge contribui para a reflexão sobre a dissolução da arte na vida, colocando os fundamentos teóricos que nos permitem aceder aos seus polémicos conteúdos.

Para fazermos referência à atitude vanguardista do início do século XX, relembremos o que Jameson refere como sendo a tentativa de tornar visível o carácter protopolítico do processo criativo por parte de Shiller, que parece estar latente nas manifestações artísticas modernas em causa. Essa aparência surge na medida em que é reivindicada a profundidade da existência do sujeito em relação à sua natureza. Por esse

³⁹ Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, op. cit., p. 161.

⁴⁰ Idem, *ibidem*.

⁴¹ Idem, *ibidem*.

⁴² Idem, *ibidem*, p. 163.

motivo não deixa de ser notável e rico em termos visuais e de crítica o empreendimento realizado pelas vanguardas modernas.

Jameson não deixa de salientar também, a força que tem a Obra de Shiller e comenta, posteriormente, o surgimento de um “(...) *certo romantismo (...)*” que “(...) *vem a realizar o sistema de Shiller, a re-inventar profeticamente sua visão de liberdade, no espírito e na letra, na poesia como na política (...)*”⁴³, e com isso, cita um trecho do *manifesto surrealista*⁴⁴ onde André Breton reclama um romantismo que só naquele momento faz transparecer o seu desejo através do movimento que surgia.

O Princípio da realidade vigente, não conciliado com a liberdade proclamada pelos artistas modernos, traduz-se na Grande Recusa do mesmo, a não aceitação que nos conduz aos projectos cujas vanguardas lideraram e que, de certa forma, pela não obtenção dos resultados esperados na sociedade, nos conduzem ao fracasso descrito por Eric Hobsbawm. Contudo, fica a sensação de um retorno na reacção das *vanguardas*, desta vez das décadas de 50 e 60, como um reafirmar do que fora introduzido pelos movimentos anteriores.

Dentro deste contexto, pois assim o interpretamos, somos impelidos a mencionar que o “*fracasso*” descrito por Eric Hobsbawm traduz uma «*revolução surrealista*» que não concretizou os seus propósitos na sociedade do século XX, ou seja, a dissolução da arte na vida, bem como a transformação da condição de vida do homem na sua sociedade através da arte.

Cabe aqui lembrarmos que para Habermas existem aspectos da revolução surrealista que se revelaram fatais na reflexão vanguardista: a desconsideração da relação dialéctica entre o todo e as partes; a perda de referências responsáveis pela reinvenção do sujeito na história; e a perda do espaço de contradição pertinente ao campo da arte.

Ao proporem a dissolução da arte na vida, os surrealistas e dadaístas acabam por desconsiderar a autocrítica da razão, diria Habermas. A ser assim, a autocrítica da razão seria um dos pressupostos que poderia permitir a emancipação do sujeito na história, preservando em parte a arte como espaço de contradição.

Não será acidentalmente que se comenta que o caminho da verdadeira arte se revela

⁴³Frederic Jameson, *Marxismo e Forma: Teorias dialécticas da Literatura do século XX*, editora Hucitec, São Paulo, 1985, p.78.

⁴⁴“(…) quando as autoridades na França estão fazendo grotescas preparações para celebrar o centenário do romantismo, nós declaramos por meio desta que esse romantismo- cujas rebarbas históricas estamos dispostos a transpor, mas nesse caso, que *rebarbas!*- consiste cabal e essencialmente, neste ano de 1930, na negação dessas autoridades e dessas comemorações; que, para ele, cem anos é apenas como se fosse a sua infância, que o que foi erroneamente chamado de seu período histórico não pode, com toda a honestidade, ser considerado nada mais do que os gemidos de um ser que só agora começa a fazer sentir o seu desejo através de nós...”. Frederic Jameson, *Marxismo e Forma* op. cit., pp.78-79.

hoje na manutenção da distância em relação às massas e em relação à sua própria popularização. Relembramos aqui que o propósito vanguardista pressupunha o atenuar dessa mesma distância. Todavia, ao proporem a dissolução da arte na vida, as vanguardas modernas hipoteticamente entregariam a arte, mesmo não o pretendendo, à sua mais selvagem e bárbara existência, talvez aquela que observamos hoje com a sua mercantilização.

Terá o investimento dos artistas das vanguardas modernas para a total revolução da sua sociedade sido resolvido anos mais tarde no reflectido afastamento da arte em relação às massas? Um afastamento que somente poderia ser considerado como sensato se tivermos em conta a necessidade de proteger a arte de uma mercantilização que a todo o momento a violenta ou coloca em causa uma sua existência como espaço de contradição?

1.4 Alguns contributos da arte moderna para o reconhecimento de um «estranho»

Podemos ponderar, colocando em parte de lado a pretensão de incumbir à arte o papel pacificador e reestruturador da felicidade entre os homens mas que não deve deixar de ser considerado, que o trabalho de arte desenvolvido pelos seus protagonistas surge no século XX também da aceitação daquilo a que Freud teorizou como sendo «*o estranho*» (*das Unheimliche*)⁴⁵ - substituto do belo.

A aceitação de um «*estranho*» permite continuar um percurso encabeçado pelas primeiras vanguardas do século XX, que rumaram incansavelmente pelo desconhecido⁴⁶. Esse trabalho, cujas raízes encontramos também na psicanálise, toma novas formas e novas repercussões quando explorado pelos artistas posteriores como Lygia Clark ou Louise Bourgeois. Contudo, em relação aos surrealistas e aos dadaístas, não é possível traçar uma relação generalizada entre arte e psicanálise e, no entanto, caminham com proximidades e

⁴⁵“Através de uma longa pesquisa semântica, Freud mostra que o termo Unheimliche, onde o Un- é um prefixo de valor negativo, coincide com o seu oposto, heimliche, que significa familiar, confortável. O estranho é ao mesmo tempo familiar e inquietante, ele remete ao que deveria ter ficado à sombra, mas veio à luz.” Tânia Riviera, *Arte e Psicanálise*, Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro, 2002, p.51.

⁴⁶“(…) de uma vanguarda que avança como um explorador num campo desconhecido, que se expõe aos riscos de encontros e choques súbitos, que conquista um futuro ainda não explorado, que precisa orientar-se, isto é, encontrar uma direção num território ainda não demarcado”. Otilia B. Fiori Arantes, Paulo Eduardo Arantes, *Um Ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*, Editora brasiliense, Brasil, 1992, p.102.

distâncias que as fazem reflectir sobre si mesmas.

É conhecido o envolvimento de vários artistas com os estudos realizados por Freud e as inovações que trouxe para o seu campo de trabalho. Esses estudos não deixaram de estimular homens como André Breton ou “espicaçar” movimentos como o dadaísta que, da mesma forma que alguns dos seus artistas se apoiavam nos textos de Freud para o desenvolvimento dos seus trabalhos, como Max Ernst, também negavam qualquer envolvimento com a psicanálise, caso de Tristan Tzara.

No entanto, o que no início do século XX se fez notar com alguma efervescência, foi difundido pela arte de vanguarda. O poder desbravar os caminhos de um «*estranho*» desconhecido, assumiria a redescoberta pela introdução de um novo cânone que “ (...) *se afirma pela negação virulenta de todos os parâmetros vigentes e pela busca de uma expressão revolucionária que irromperia do inconsciente (...)*”⁴⁷.

Para artistas como Hans Arp romper o domínio da racionalidade, que para a nossa reflexão nos remete para o campo da crítica da modernidade, e levar em conta o acaso só poderia ser vivenciado quando se entregasse “(...) *inteiramente ao inconsciente*”⁴⁸. Nele, com o seu reconhecimento e a sua experiência, o sujeito poderia reencontrar-se tendo a possibilidade de reconhecer e resgatar as suas “*partes*”?

No caso surrealista a ponderação sobre se o sonho “(...) *pode ser aplicado à resolução das questões fundamentais da vida, que consta no manifesto do surrealismo (...)*”⁴⁹, Freud daria um parecer negativo, na interpretação de Tânia Riviera. Mas possivelmente o que está em causa é essa necessidade de alteração do estado das coisas predominante, procurando sempre convergir para a resolução das questões fundamentais da vida e nesse aspecto a arte manifestou-se. Ficaríamos então, com os surrealistas, entre o sonho e a vigília?

A afirmação e necessidade de mudança do estado das coisas predominante, que procuraria impregnar a sociedade de transformação e revolução fazem, em parte, entender o paradoxo na arte de vanguarda quando esta teima “(...) *em contrariar o espírito moderno ao qual devem o projeto de fluidez sem barreiras que as define*”⁵⁰.

A necessidade de romper, rejeitando as convenções artísticas vigentes, é acentuada por aquilo a que Tânia Riviera descreve como anarquia e total recusa da arte protagonizada pelos dadaístas.

⁴⁷Tânia Riviera, *Arte e Psicanálise, op.cit.*, p.8.

⁴⁸Tânia Riviera, *Arte e Psicanálise, op.cit.*, pp.9-10.

⁴⁹Tânia Riviera, *Arte e Psicanálise, op.cit.*, p.15.

⁵⁰Otília B. Fiori Arantes, Paulo Eduardo Arantes, *Um Ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*, op.cit., p.35.

Reflectir sobre a considerada anarquia da atitude dada remete-nos assim, para a explosão de uma civilização, não repressiva, onde o homem “(...) *existiria sem trabalho e sem ordem (...)*”⁵¹, numa visão radical, e onde “(...) *retrocederia para a natureza que destruiria a cultura*”⁵².

No entanto, parece ser mais profunda a tida como “*anarquia*” dáda e recusa da arte, justamente porque queremos crer que ela existe também para provocar o sujeito em relação ao reconhecimento de si como tal. Talvez essa “*anarquia*” seja fruto da negação de uma arte que desvalorizava a sua relação com as questões existenciais da vida primordiais na visão das vanguardas modernas.

Sintetizando o que podemos interpretar sobre as manifestações dadaístas, realçamos a total renúncia sobre tudo o que institui como medida de exaltação das almas se assim podermos referir, e de desprendimento como motor para a redescoberta ou como permissão para as mais ousadas representações artísticas. Tentou o dadaísmo encorajar a negação para afirmar possibilidades artísticas desconhecidas, num mundo fragmentado, como forma de poder também ele aceder ao que se encontrava para além de si mesmo?

A nossa expectativa recai sobre a possibilidade de reunirmos o movimento surrealista e o dadaísta na reivindicação pelo sujeito, na reivindicação pelo seu reconhecimento enquanto tal, pelo seu «*estranho*» inclusive ou o seu “*outro*”, fazendo a crítica a uma existência “*moderna*” fragmentada.

Assim sendo, sem cairmos no erro de atribuirmos ao “fracasso” da revolução a não alteração do estado das coisas na nossa civilização, podemos referir que não parece ter existido realmente uma mudança dentro do Princípio da Realidade que vigorava, ou até mesmo um corte com a era moderna, pois a dimensão das questões não resolvidas e talvez, em parte, intensificadas como a fragmentação do homem e até a sua própria alienação, supera a tentativa de nos referirmos ao nosso tempo histórico como algo novo e diferente, mesmo que embalados pela impressão de tempo de transição. Contudo, a necessidade de nomear associada a uma “(...) *tendência emocional (...)*”⁵³ de antimodernidade, pode originar “(...) *teorias do pós-iluminismo, da pós-modernidade, da pós-história (...)*”⁵⁴.

E talvez seja aqui, em alguns aspectos também, que a arte das décadas de 50 e 60 continuou a operar, mesmo tendo sido refutada pela própria realidade, no sentido que, “(...)

⁵¹ Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, *op.cit.*, p.158.

⁵² Idem, *ibidem*.

⁵³ Otilia B. Fiori Arantes, Paulo Eduardo Arantes, *Um Ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*, *op.cit.*, p.99.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p.100.

*o não conformismo com o próprio sistema parece socialmente inútil, principalmente quando acarreta desvantagens econômicas e políticas tangíveis e ameaça o funcionamento suave do todo*⁵⁵.

Esta questão faz-nos reflectir sobre os caminhos da arte, sobre as transformações que poderão ter ocorrido ou não, ao considerarmos o atenuar do carácter revolucionário do colectivo, a fluidez com o próprio sistema ou a subtil palavra contra o mesmo.

Os movimentos artísticos da vanguarda moderna ao trabalharem sobre o inconsciente contribuíram para o reencontro do sujeito com o seu “*outro*” da razão, para a criação de uma familiaridade necessária ao reconhecimento do ser, da sua natureza ou da sua própria loucura, porque não?

Assim sendo, residirá a sua importância na possibilidade de na aceitação do «*estranho*» se favorecer a autocrítica da razão fazendo-nos convergir para a emancipação do sujeito?

⁵⁵Herbert Marcuse, *A Ideologia da Sociedade Industrial*, op.cit., p.24.

2. Helena Almeida e a sua relação com os movimentos das vanguardas modernas

Da mesma forma que o movimento surrealista aparentou pretender retomar o romantismo de Shiller através também de um reencontro com o «*estranho*», ponderamos que nas representações das obras de Helena Almeida como “*Estudo para um enriquecimento interior*” de 1977 ou “*Para um enriquecimento interior*”, 1976, esse “*outro*” é considerado na transposição do limite.

No entanto, a sua obra aparenta expor esse “*outro*” através de uma mediação que nos é exigida e cuja resolução se mostra através do interstício.

Assim sendo, consideramos que no caso da obra de Helena Almeida a representação será a responsável pela experiência e vivência de uma existência que só poderia ser materializada pela arte enquanto ela fosse separada da vida no sentido em que ela se exporia à crítica e à reflexão. Será então o observador requisitado para dar continuidade ao propósito da obra que expõe o reconhecimento de si e do seu “*outro*” no interstício?



Helena Almeida, *Para um enriquecimento interior*, 1976



Helena Almeida, *Estudo para um enriquecimento interior*, 1977

Esse movimento representado na obra da artista, esse poder «*estar- entre*», torna-se o motor para nos redescobrimos, neste caso, por permitir esse mesmo interstício, permitir o ser “*razão*” e “*emoção*” numa leitura hipotética e oportunista para a nossa tese.

Esse movimento «*interior-external*» enfatizado na obra de Helena Almeida, parece recuperar uma dada “*substância*” da vanguarda do século XX pelo tema que propõe e que parece dar continuidade aos conteúdos das manifestações artísticas modernas.

Observar na obra de Helena Almeida a continuidade e o acentuar de uma contribuição dada pelos artistas modernos como os dadaístas e surrealistas que procura aparentemente o reconhecimento do Ser na sua relação com o outro, consigo e com o mundo que o rodeia, possibilita ao mesmo tempo, compreendermos o papel da vanguarda das décadas de 50, 60 do século XX, tanto no contexto português como no contexto internacional.

Será que o projecto encabeçado pelas vanguardas modernas surge na obra de Helena Almeida de uma outra forma: redescoberto. Será que a obra de Helena Almeida constrói a ponte que permite compreender as transformações, em parte, necessárias para a nossa vivência e experiência dicotómica?

Será a obra de Helena Almeida um novo convite à releitura da arte e de nós mesmos na história?



Helena Almeida, Corte Secreto, 1981

O trabalho de Helena Almeida, cuja herança provém também dos feitos das primeiras vanguardas do século XX, e dessa consideração e aceitação do “*outro*” da razão que nos encaminha para a tentativa de nos reencontrarmos com os fragmentos ao longo do tempo despedaçados, contém, em parte, uma recriação da própria existência, numa

interrupção reflexiva que explora os limites da superfície da tela, propondo através do seu estudo, uma espécie de emancipação e de morte.

Hipoteticamente, Helena Almeida abre um novo campo de possibilidades quando explora o limite, limite esse que é sistematicamente transposto e redescoberto.

Assim, a artista, quebrando os limites da própria pintura, redescobrando-os através do seu estudo, e com o auxílio da fotografia, cria um campo de trabalho, dentro desse novo espaço que se abre e dos novos limites por ele traçados, aqueles que até então o seu atelier coloca.

Por trabalhar essa relação do «interior-exterior», «*dentro-fora*», lembrando as pesquisas dos artistas que revolucionariamente reflectiram o “*outro*” da “*razão*”, Helena Almeida parece representar pelo estudo do limite a continuidade de um projecto, reflectindo-o e supostamente preservando a arte cujo final teria sido anunciado.

Todavia, a sensibilidade das manifestações artísticas das vanguardas modernas, que se “entrelaçam” com as manifestações artísticas contemporâneas, permitem-nos afastar qualquer tipo de linearidade entre estes dois momentos históricos, mesmo que esse pensamento se apresente perante a expectativa de uma continuidade.

Helena Almeida a partir da sua obra permite relemo-nos num espaço onde toda a afirmação, como a de que “foi transposto o limite da bidimensionalidade”, se pode diluir no seu contrário e toda a impossibilidade de transposição renasce possível na representação, pois a fotografia ou o próprio suporte bidimensional o permitiu.

Aparenta surgir assim a obra de Helena Almeida no seio de discussões profundas do campo artístico e pelo seu gesto na hipotética continuidade que se observa a partir da reinvenção da própria arte, como espaço crítico, de reflexão. Arriscamo-nos a dizer que a artista com o seu trabalho permite que Portugal se redescubra através das imagens por ela produzidas e se reveja na discussão mundial sobre a arte contemporânea.

O investimento corporal da artista na obra que produz permite-nos aceder a conteúdos intrinsecamente ligados às questões existenciais da arte, lembrando-nos o espaço que se abre oriundo do desejo de transpor limites, convenções, instituições. Nesse sentido, a sua obra coloca-nos no seio de uma discussão pertinente ao sujeito contemporâneo sobre a arte e sobre si mesmo no mundo que o rodeia. Para além de tudo, o seu trabalho parece revelar no interstício esse “*lugar-outro*” pretendido onde o sujeito surge amadurecido na plenitude da sua existência.

2.1 O Moderno e o pós-moderno: o desejo de transposição de um limite

Na controvérsia sobre a passagem ou não do moderno para o pós-moderno assistimos a várias décadas no século XX de discussões que se estendem até aos dias de hoje, formalizando momentos específicos de debate que, em certa medida, podem reflectir os problemas da modernidade, ou teorizar micros de uma problemática actual.

Segundo este ponto de vista, não é demais pensar que a Obra de Helena Almeida possa constituir um desses momentos, especificando as décadas de 60 e 70, e que nos pode encaminhar para o domínio da crítica da modernidade. Por outras palavras, podemos nós traçar uma reflexão provocada pela obra da artista cuja base se fundamenta na crítica da modernidade, recuperando pensadores que a constituem?



Helena Almeida, *Tela Habitada*⁵⁶, 1976

Essencialmente, poderíamos supor que sim. Não por se aproximar de um construtivismo que expressou mais fortemente o espírito da sua época, ou um cubismo que evocou as possibilidades técnicas de um cinema que se desenvolvia, mas por emotivamente parecer conter a reflexão de conteúdos também reflectidos no campo da arte, por uma vanguarda que se denominou de surrealista e de dadaísta e, principalmente, por esses mesmos conteúdos dizerem respeito a toda a humanidade e ao sujeito que reflecte.

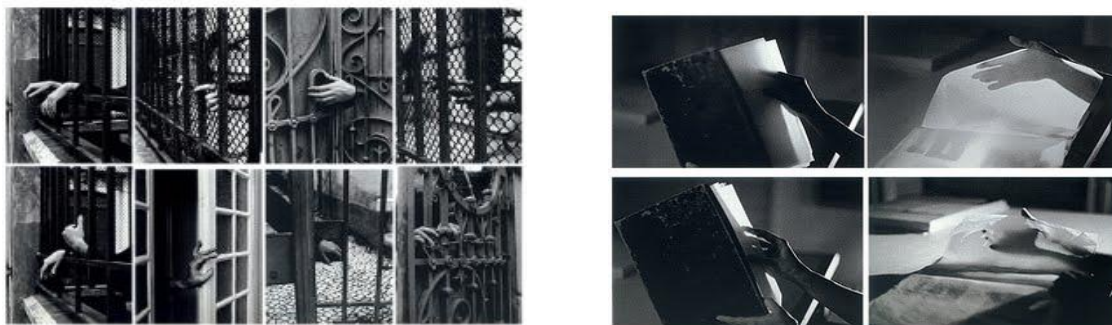
⁵⁶ Em 1969, Helena Almeida é pela primeira vez fotografada pelo escultor e arquitecto Artur Rosa, seu marido, no trabalho, “*Tela Rosa para vestir*”, que representa a origem da auto-representação e que se torna a forma de toda a sua obra. *Tela Habitada* será por nós considerada como uma releitura da mesma. Fontes: Isabel Carlos, *Helena Almeida*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005; Cecília Pereira Marimón e Josefa Carballo, *Helena Almeida*, Centro Galego de Arte Contemporânea, xunta de Galicia, Alva Gráfica, 2000.

Parece-nos essencial referirmo-nos a Helena Almeida como uma das protagonistas das vanguardas das décadas de 50 e 60 do século XX. Ponderamos assim que a sua obra e as imagens que propõe colocam Portugal, em certos aspectos, no seio da controvérsia que existe sobre a passagem ou não da arte moderna para a arte pós-moderna e assim para uma nova época.

Para além de tudo, a obra da artista poderá abranger uma das fundamentais contradições da existência contemporânea “(...) *a que existe entre o externo e o interno (...)*”⁵⁷.

Não deixamos assim de fazer referência a Jameson quando ele nos descreve que o conceito de liberdade permite transcender essa mesma contradição, a que emerge de um confronto que denuncia a urgência com que o “(...) *homem contemporâneo procura superar a sua vida dupla, sua existência fragmentária*”⁵⁸. Da vida dupla, ressaltam as esferas entre “(...) *o público e o privado, o trabalho e o lazer, o sociológico e o psicológico, entre o meu - ser para os outros e o meu - ser para mim mesmo, entre a sociedade e a mônada*”⁵⁹.

Poderíamos, ao mesmo tempo e neste contexto, observar as “*partes*” que emergem de um Portugal fechado mas que no entanto não deixa de se rever na sua existência dupla do seu ser para o mundo e o seu ser para mim mesmo.



Helena Almeida, *Estudo para dois espaços*, 1977

Transcendendo essa mesma contradição a partir da arte, Helena Almeida parece encontrar um novo espaço que reforço, parafraseando Delfim Sardo, que não é senão a expectativa de um lugar, lugar esse que não esgota qualquer possibilidade vinda desse

⁵⁷Frederic Jameson, *Marxismo e Forma*, op.cit., p.72.

⁵⁸Idem, ibidem.

⁵⁹Idem, ibidem.

homem que se confronta.

Habermas refere-se a Nietzsche e salienta o «*desmascarar da razão*», e o papel da arte vanguardista da década de 20 que evidência e reconhece o irracional⁶⁰. A partir deste ponto, podemos supor que esse reconhecimento feito pela arte legitima um trabalho sobre o limite, ou seja, pode provocá-lo. E na medida, em que esse trabalho é produzido mais próximos nos encontramos da compreensão de que podemos ter encontrado uma continuidade que une o trabalho de Helena Almeida com as primeiras vanguardas do século XX. E essa continuidade surge não como um *sistema fechado*⁶¹ mas pelo contrário, como algo que acrescenta, tomando para si um valor original.



Helena Almeida, *Ouve-me*, 1979

Existe uma diferença entre o trabalho de Helena Almeida e os dadaístas ou surrealistas?

Em parte, podemos falar da continuidade que referimos anteriormente. Essa continuidade faria parte de um processo não linear de entendimento sobre matérias que são consciente e/ou inconscientemente tratadas, que se mostram de formas diferentes e, que podem fazer parte de uma mesma problemática. Essa continuidade na arte, que teve como protagonista também Helena Almeida pode proporcionar a reflexão sobre as diferenças, mas que podem muito bem ser diluídas se tivermos em conta, como por exemplo, a

⁶⁰«Nietzsche excede a crítica dialéctica da época radicalizando a moderna consciência da época e desmascarando a razão como racionalidade absolutizada orientada para fins, como forma de exercício despersonalizado do poder. Nisto ela deve à arte vanguardista aquelas normas inconfessadas perante as quais não se pode substituir nem a modernidade cultural, nem a modernidade da sociedade». Jürgen Habermas, *O discurso filosófico da modernidade*, Lisboa, Dom Quixote, 1990, p.51.

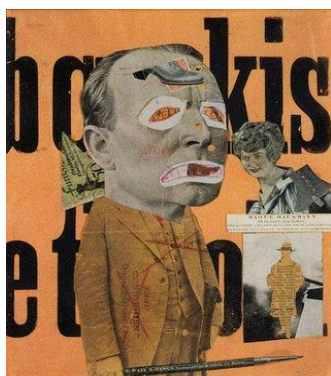
⁶¹O uso do termo sistema fechado refere-se a um sistema que não evolui, que não adquire novas formas.

discussão sobre o pressuposto classificatório de Ihab Hassan⁶², feita por Sérgio Paulo Rouanet sobre o moderno e o pós-moderno.

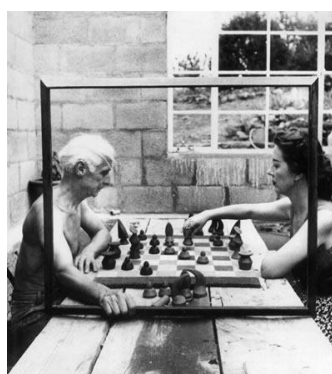
Provavelmente, a importância sobre as diferenças que marcam os dois momentos, diferenciados no tempo e no espaço, será em parte encontrar a inovação que foi introduzida, produto da existência anterior de experiências estéticas realizadas por determinados movimentos artísticos, em especial do início do século XX e, assim, respeitar a tecnologia como “*parte*” também da nossa existência.

Contudo, e talvez, não seja demais salientar o que Octávio Paz observara em relação às vanguardas de 1967 que repetiam “(...) *os feitos e gestos daquelas de 1917*”⁶³. Nessa repetição sobressaem o que talvez possamos chamar de inovações aos programas anteriores.

Podemos supor que da introdução da fotomontagem pelas vanguardas modernistas do início do século XX, foi começado um processo de descobrimento que deu azo a que novas formas se destacassem, evidenciando inovações que, provavelmente não são responsáveis por um corte com a arte moderna ou com a modernidade.



Raoul Hausmann “*The Art Critic*”
1919-1920- fotomontagem



Max Ernst “*Feast of the Gods*”,
1948



Helena Almeida

Poder reler através dos artistas modernos a obra de Helena Almeida e redescobri-los, no momento em que observamos na obra da artista a reafirmação de um pensamento que aparentemente assume uma espécie de “*estar para lá de*” e que surge no seu trabalho

⁶²“Um crítico como Ihab Hassan, talvez o mais sistemático defensor da especificidade do pós-modernismo demonstra, involuntariamente, a continuidade desse movimento com o modernismo quando compõe uma tabela colocando, numa coluna, características modernistas- desígnio, objeto, ordem, conjugação, fechamento- e, em outra, características pós-modernistas: jogo, processo, anarquia, disjunção, abertura. Ora, virtualmente todas as características incluídas na segunda coluna podem ser atribuídas a várias tendências totalmente modernistas, como o dadaísmo e o surrealismo”. Sérgio Paulo Rouanet, *A verdade e a ilusão do pós-modernismo*, *op.cit.*, p.268.

⁶³Otília B. Fiori Arantes, Paulo Eduardo Arantes, *op. cit.*, p.105.

materializado no interstício, permite acentuar o carácter atemporal da obra de arte e através dele poder esperar com curiosidade novas leituras da mesma.

Nesse sentido, compreendemos uma certa intensidade no empreendimento artístico de Helena Almeida que trabalha o limite, na representação o da superfície da tela, a ser transposto pelo corpo tal não exige o projecto a que se propõe.

Por outro lado, existe a vontade de expressar nesta tese a possibilidade de no interstício apresentado pela obra de Helena Almeida nos podermos reconhecer, nesse lugar em nós, onde o “*Teatro do absurdo*” dadaísta também ganha sentido existencial, se torna legível podendo então ser compreendido.

Esse movimento «*dentro-fora*» aparentemente impele-nos para redescobertas que aliam as partes e para a integração das mesmas no todo coerente ou não, lógico ou ilógico, contudo, pretensiosamente ilimitado.

Talvez, por isso, o dadaísmo parece ter reclamado um ser «*Tudo e Nada*», ao mesmo tempo, podendo sempre assumir a sua negação o que, na sua relação com a obra de Helena Almeida, pode ser referenciado de forma poética, no momento em que a artista o permite na sua representação.

Observamos assim, na exposição do movimento «*dentro-fora*» e no “*espaço-entre*” que se materializa na obra de Helena Almeida a possibilidade de reflectirmos a modernidade face à sua existência dicotómica e o nosso próprio momento histórico que não deixa de por ela ser caracterizado. Para além disso referenciamos que essa experiência não deixou de ser possivelmente intensificada pela crítica que lhe foi dirigida pelas vanguardas do início do século ao ser exposto o “*outro*” da razão.

Recorremos por isso à nossa existência dicotómica para nos revermos na modernidade e, ao mesmo tempo, para aludirmos a esta fase aparentemente transitória que se apresenta.

Na controvérsia, sublinhamos uma definição deste novo momento que surge da observação que assinala a revelação de um pensamento intersticial, o qual para Boaventura Sousa Santos se torna o responsável pela ruptura que permite a existência da pós-modernidade⁶⁴.

Não só a revolução surrealista, o dadaísmo, mas a própria modernidade e toda a nossa história poderão sempre ser revisitadas como forma de nos reencontrarmos com nós mesmos, e cada qual de sua forma, na arte, na vida, a cada instante, por não quisermos

⁶⁴Boaventura Sousa Santos, *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, Cortez editora, São Paulo, 1995, pp. 77-79.

deixar de lado a reflexão cheia de propósitos tendo como já referenciada “(...) a ordem institucional nada mais sendo do que o resíduo maligno deixado pelas utopias e revoluções em declínio”⁶⁵.

E, nesse aspecto, Helena Almeida aproximou-se do confronto com a instituição, reflectindo uma modernidade que a todo o momento espera concretizar-se ou concluir-se, ou até mesmo resolver-se na dicotomia?

2.2 Helena Almeida: o seu modernismo e/ou pós-modernismo

Podemos observar ou compreender, no trabalho de Helena Almeida, uma atitude de oposição contra o institucionalizado na arte, no momento em que a artista trava uma espécie de “luta” contra o próprio suporte da pintura, a própria pintura e os seus mais frágeis limites.

A primeira imagem apresentada no início do primeiro capítulo, *S/Título de 1968* (v. p.12), contém em si e de forma aparente, essa aspiração de reflexão sobre a instituição, revelando desde logo esse movimento, também ele hipotético, que converge para a redescoberta que parte da tentativa de transpor esses limites presentes na pintura.

Ao mesmo tempo, assinalamos uma espécie de “fuga ao rótulo” característica da atitude dos artistas das décadas de 50 e 60 do século XX e que parece ser construída na nossa visão, partindo da reflexão sobre a arte moderna que coloca a pergunta sobre o que é afinal arte.

Na continuidade histórica entre os vários movimentos artísticos entendemos que surge aparentemente intensificada a posição que defende que a “definição” é por si mesma uma forma redutora, estando em certa medida em causa o campo magnífico das possibilidades inimagináveis que se abrem a cada momento.

Ao mesmo tempo assumimos a redescoberta da aparente dificuldade que se sente, dadas as reflexões realizadas, em se assumir a “singularidade do escolhido” por concretizar um descarte de si mesmo.

Por esse motivo, reinventamo-nos no interstício?

Seria imprudente da nossa parte, contornarmos o rótulo para nos revermos nele, numa “instituição-outra”, sem exclarmos num grito dadaísta “eu sou isto e não sou!”.

⁶⁵ Karl Mannheim: “*Ideologia e Utopia*”, quarta edição, Editora Guanabara, Rio de Janeiro, 1986, p.221.

Por esse motivo, observamos claramente a redescoberta que advém do investimento corporal na criação da obra, pelo propósito que encabeça, representando uma resolução da dicotomia.

Assume-se e assimila-se assim o que poderá ser observado a partir do pensamento Kantiano acerca da concepção do universo retomando o “*ilimitado*”?

Ao confrontar-se com o próprio limite, o que na obra de Helena Almeida poderá corresponder à “*luta*” que a artista trava com a pintura e necessariamente com a bidimensionalidade do suporte, podemos encarar esse universo “*ilimitado*” Kantiano?

De certa maneira, pode parecer evidente a necessidade de retomarmos os artistas modernos para aprofundarmos o nosso estudo acerca da arte, do sujeito e das relações que se estabelecem para de certa forma construirmos a nossa visão sobre uma nossa experiência histórica.

Se o que predomina é essa reacção contra o que foi institucionalizado da arte moderna então, podemos supor que possa existir algo que persistentemente pretende permanecer e que de certa forma dá azo à continuidade como o pensamento contra a instituição.

Ao mesmo tempo, arriscamo-nos a imaginar que esteja latente ainda a resolução de uma época que dê lugar então ao tão ansiado momento para lá da pós-modernidade.

Na transição concebemos a existência de um pensamento intersticial na nossa leitura provocado pela reflexão do pensamento Kantiano.

E se, os artistas modernos fazem, em parte, uma crítica à modernidade, se é dúbia a mudança da sociedade actual, então podemos supor que seja também actual pensar a modernidade pela obra de Helena Almeida, justamente pela tentativa de a transpor.

Se ponderarmos as marcas da modernidade tão fortemente enraizadas na sociedade pós-industrial, como abandonar uma reflexão sobre um período cujas premissas parecem estar bem presentes na conduta e no objectivo do homem da sociedade dita pós-moderna?

E, no entanto, resiste um pensamento: terá a sociedade portuguesa da década de 60 se transformado numa sociedade pós industrial?

As marcas da modernidade sobressaem quando pretendemos olhar o pós-moderno como algo diferente, e podemos enfatizar essa ideia recorrendo a autores como Sérgio Paulo Rouanet, que fazem uma reflexão que sintetiza em parte, essa presença.

Ao mencionarmos que talvez não seja tão diferente assim a “*maquinização*” da informatização da vida, como refere o autor, realçamos os mesmos aspectos narrados por Adorno, Horkheimer e Marcuse como “*(...) os mecanismos de unidimensionalização das*

*consciências, a moldagem do indivíduo pela publicidade e pela indústria cultura (...)l*⁶⁶, entre outros. Esta problemática conduz-nos a uma reflexão realizada por Tocqueville ou Stuart Mill e que nos remonta aos primórdios da modernidade e que analisa o “(...) *rebanho humano imbecilizado pelo conformismo (...)*” que “(...) *não é muito diferente da descrição dos indivíduos pós-modernos, programados pela tecnociência eletrônica para pensar os mesmos pensamentos e comprar as mesmas mercadorias*”⁶⁷. Com estas considerações, ficamos cientes e mais próximos da opinião da não existência de um corte no quotidiano, e assim, mais susceptíveis a encontrar marcas de uma modernidade não ultrapassada.

Outros aspectos da modernidade na sua relação com a designada pós-modernidade, como o pensamento de não existência de uma ruptura no modo de produção, no campo da economia, por exemplo, faz-nos ponderar que campos diversos nos permitem compreender a “*continuidade*” de pressupostos quando analisamos, por exemplo, a economia “*pós-moderna*”- que seria a pós industrial - fundamentada numa “(...) *informatização da sociedade (...)*” que torna “(...) *mais eficiente o sistema industrial, em vez de aboli-lo*”⁶⁸.

A nossa abordagem à obra de Helena Almeida será em parte reflexo da necessidade de uma interrupção para reflectirmos não só as décadas mais incisivas do seu trabalho, mas a nossa própria situação actual.

Sérgio Paulo Rouanet introduz um termo que viria opor-se ao pós-modernismo, o “*neomoderno*”, e defende que, “*fantasiando uma pós-modernidade fictícia, o homem está querendo despedir-se de uma modernidade doente (...)*”⁶⁹, e essa modernidade doente, revela-se pela marca:

“(...) de esperanças traídas, pelas utopias que se realizaram sob a forma de pesadelos, pelos neofundamentalismos mais obscenos, pela razão transformada em poder, pela domesticação das consciências no mundo industrializado e pela tirania política e pela pobreza absoluta nos 3/4 restantes do gênero humano”⁷⁰.

E essa realidade fictícia que demonstra ser a pós-modernidade, que expressa mais a vontade ou consciência da urgência de mudança do que o corte propriamente dito, não fica muito longe da nossa realidade irrealista voltada para a “*mitologia antiga da nossa nação*”

⁶⁶Sérgio Paulo Rouanet, *A verdade e a ilusão do pós-modernismo, op.cit.*, p.259.

⁶⁷ Idem, *ibidem*.

⁶⁸ Idem, *ibidem*.

⁶⁹ Idem, *ibidem*.

⁷⁰, Sérgio Paulo Rouanet, *A verdade e a ilusão do pós-modernismo, op.cit.*, p.269.

gloriosa”, tão exaltada pelo antigo regime.

A necessidade de uma confrontação com o ser português, não deixa de se relacionar com a “*verdade*” do pós-moderno, e a “*sua ilusão é a tentativa de reagir às patologias da modernidade através de uma fuga para a frente, renunciando a confrontar-se concretamente com os problemas da modernidade*”⁷¹, no caso português o confronto com o seu ser histórico fragilizado.

No campo da literatura, da arte, homens como Fernando Pessoa ou movimentos como o surrealista português, não deixaram de marcar essa urgência de uma “(...) *metamorfose total da imagem ser e destino de Portugal*”⁷², ou tornar evidente a nossa arcaica e fóssil “(...) *forma mesma do inteiro viver nacional*”⁷³.

Estas nossas referências não deixaram de ter as suas repercussões nas vanguardas que se seguiram, nas quais se insere Helena Almeida. Podemos referir ainda, que essa urgência de mudança no contexto português pode ser facilmente relacionada com a mesma necessidade, neste caso, de avaliação da modernidade por parte de um inteiro ser global.

Será a obra de Helena Almeida uma “*fuga para a frente*”, ou uma interrupção reflexiva que se enquadraria na proposta “*neomoderna*” feita por Sérgio Paulo Rouanet, ou até mesmo, na proposta de redescoberta do nosso ser português?

Para o autor, o “*neomoderno*” significa “(...) *uma partida e ao mesmo tempo um reencontro com a modernidade*”⁷⁴ capaz de contestar “(...) *a modernidade atual em nome da modernidade virtual (...)*”⁷⁵, reflectindo as suas origens e os seus desvios, como forma de completar e corrigir uma modernidade que permanece inacabada, latente, não resolvida.

Para Rouanet, a consciência “*neomoderna*” reconhece “(...) *que o progresso material não foi acompanhado de maior liberdade, mas não se demitiu da ciência e da técnica*”⁷⁶, reconhece uma série de “*outras coisas*” como de que “(...) *não basta escrever um ensaio sobre a Paz Perpétua pra acabar com a ameaça da aniquilação global, mas não se resigna à inevitabilidade da incineração atômica*”⁷⁷.

Talvez seja neste contexto que podemos comentar que “(...) *aprendemos, com Walter Benjamin, que cada presente é visado por um passado quando o reconhecemos, num momento de perigo*”, e que o passado que nos “(...) *acena, querendo incorporar-se a nosso presente (...)*”⁷⁸,

⁷¹ Idem, *ibidem*.

⁷² Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, *op.cit.*, p.81.

⁷³ Idem, *Ibidem.*, p.39.

⁷⁴ Sérgio Paulo Rouanet, *A verdade e a ilusão do pós-modernismo*, *op.cit.*, p.270.

⁷⁵ Idem, *ibidem*.

⁷⁶ Sérgio Paulo Rouanet, *A verdade e a ilusão do pós-modernismo*, *op.cit.*, p.273.

⁷⁷ Idem, *ibidem*.

⁷⁸ Idem, *Ibidem.*, p.274.

parece ser um iluminismo que apela que as suas “(...) *esperanças truncadas possam realizar-se, resgatando e completando o projeto da modernidade*”⁷⁹.

Pensarmos sobre a discussão da passagem ou não para a pós-modernidade permite-nos supor que pode ser ténue a afirmação de que a modernidade é coisa do passado. Enquanto isso, Deleuze e Guattari já fazem alusão ao homem como “*máquina desejante*”, numa junção de Marx e Freud, que para nós acentua uma espécie de linearidade que não desmonta a forma mesma moderna e que nos conduz a considerar a dificuldade em “*atenuar a compulsão*”.

Além disso, para Habermas ou Jameson, embora de diferentes formas, essa passagem é encoberta pela clara realidade da actualidade que vive ainda sob a alçada dos propósitos de um pensamento que teve a sua origem no Iluminismo. Esse pensamento vive, na perspectiva de Jameson, camuflado por uma inconsciência de que algo como a luta de representações existe, no seu caso a luta de classes⁸⁰. Essa repetição pode anunciar a permanência do estado das coisas, ou seja, do “*inteiro viver*” social, económico, político, e não a passagem para um novo momento, uma «*Post- histoire?*»⁸¹.

As lutas de representação aqui referidas, mesmo que assistamos a uma neutralização universal delas mesmas, pela própria repressão, surgem na medida em que as associamos a esferas da existência humana que permanecem em conflito, como a emoção e a razão, e que contribuem para a aparente não resolução do Ser e da própria humanidade.

Podemos pensar que a modernidade é um projecto inacabado, e que outro existe para colmatar as suas falhas? Ou que são as suas falhas que se encontram em permanente conflito? Ou que os mesmos conteúdos onde o poder se evidencia, não instituem um corte?

Para Boaventura Sousa Santos o projecto histórico moderno assenta em dois pilares sendo um o da Regulação e o outro o da Emancipação⁸². Por esse motivo, somos desde logo conduzidos, pois foi apresentada essa possibilidade, a compreendermos a própria modernidade no seio de um confronto que surge da necessidade do Homem gerir as várias partes em que o seu projecto assenta, podendo nós convenientemente, nos apropriarmos desse reconhecimento para acentuar as relações que pretendemos nesta tese estabelecer.

Compreendemos também que se julgava possível o desenvolvimento harmonioso

⁷⁹ Idem, *ibidem*.

⁸⁰ Frederic Jameson, *O Inconsciente Político*, Editora Ática, São Paulo, 1992, p.17.

⁸¹ Termo usado por Jürgen Habermas quando mencionava Gehlen. Na nota de rodapé 5 está descrito que “Gehlen poderia ter ido buscar a expressão «Post- histoire» ao seu amigo Hendrick de Man, que lhe estava intelectualmente muito próximo”. O uso deste termo refere-se à discussão sobre o terminus da modernidade. Jürgen Habermas, *O discurso filosófico da modernidade*, *op.cit.*, p.15.)

⁸² V. Boaventura Sousa Santos, *Pela Mão de Alice*, *op.cit.*, p.p 77-79.

entre o pilar da Regulação e o pilar da Emancipação, contudo o sucedido revelou a tendência para a maximização de um pilar em relação ao outro, excluindo-se um em prol do outro.

A materialização do projecto do sujeito histórico para a sua “*emancipação*” acaba por mostrar o seu próprio limite, a sua vivência dicotômica no mundo, consigo mesmo e com o outro e à não contemplação da sua natureza contraditória de ser.

O desejo de mediação entre a razão e a emoção é sobreposto pelo Princípio de Realidade vigente, habituado a excluir sempre um em detrimento do outro.

Na concepção da criação do Estado Moderno⁸³ de Hobbes, por exemplo, a nossa forma de materialização de uma “*dada ordem*”, identificaríamos a maneira como o sujeito se “despoja” das suas “*partes*”, aos poucos, como a de uma liberdade sua que o caracterizaria num “*Estado- outro*”, em troca de uma segurança relativa se aludirmos a todos os que dela são excluídos. Nesse sentido, não poderíamos deixar de referir o “*retorno do reprimido*” quando este mesmo descarte se efectuasse sem a liberdade do sujeito de reprimir os seus instintos e assim assumir e realizar-se em sua autonomia.

*“(...) poder-se-ia, a propósito do que foi dito acima, acrescentar à aquisição do estado civil a liberdade moral, única a tornar o homem verdadeiramente senhor de si mesmo, porque o impulso do puro apetite é escravidão, e a obediência à lei que se prescreveu é liberdade”*⁸⁴

Continuamos desta forma, a construir o percurso que nos permitirá, neste contexto, reunir a obra de Helena Almeida, Fernando Pessoa e dos artistas modernos surrealistas e dadaístas que reclamavam pela reinvenção do sujeito.

Por esse motivo, propomo-nos a compreender as premissas modernas onde a razão

⁸³ Como se sabe, as concepções do Estado Moderno- consideramos os Estados modernos os concebidos teoricamente por Hobbes, Locke, Rousseau e pelos Federalistas, tratando-se dos Estados Absolutista, Liberal, Democrático e Federal- fundam-se na discussão sobre a natureza humana. Por isso, também, a suposição de que a materialização do Estado Moderno parece conter de familiar com o homem os confrontos que se estabelecem no seu interior, seja partindo do paradoxo que o justifica, ou seja, aquele que surge da génese do Estado no momento em que este se diz existir para garantir a autonomia do indivíduo, seja do confronto que parte da gerência dessa mesma existência.

Com a criação do Estado podemos reflectir, pretensiosamente de forma prudente, se é possível observar no Homem a sua própria desresponsabilização, sobre si mesmo, não só no momento em que delega o poder a outrém, para garantir a sua segurança, dado que reconhece como sua essa “*parte*”, o egoísmo que não lhe permite garantir a sua sobrevivência, como quando deixa de agir ou fazer política no interior do seu próprio Estado Moderno.

⁸⁴Rousseau apud Milton Meira do Nascimento, “Rousseau; da servidão à liberdade” in Francisco C. Weffort (org.), *Os Clássicos da política*, Vol. I, Editora ática, 8ª edição, São Paulo, 1997, p.223.

instrumental seria considerada como o caminho para o desenvolvimento e progresso da humanidade, conduzindo-a ao estado pleno, permite-nos perguntar por que motivo não nos separaríamos, desde logo, de uma razão substantiva, que poderia atrasar essa ascensão? No entanto esta torna-se essencial para a consideração e tratamento de outras questões que estão para além da sobrevivência e que colocariam o sujeito na busca de uma verdade e uma essência inerente aos objectos e às relações, construindo a auto crítica da razão.

Podemos, desta forma, provocar o próprio Homem com a questão: qual poderá ser o papel da arte do ponto de vista da síntese?

Helena Almeida coloca-nos através da sua obra perante um “*lugar-outro*” desconhecido, desconsiderado ou esquecido que precisou de ser representado ou lembrado e que nesta tese nos permite reler o próprio Ser na sua moderna existência, dicotómica, de «*estar-dentro*» ou «*estar-fora*» e a possibilidade nos dada pela reflexão de estarmos “*entre*” ou em ambos, por outras palavras, no intervalo que o permite.

Assim sendo, passamos a supor preservada a arte renascida pela transposição do limite. Ao mesmo tempo, reflectimos uma revolução que parece estar pendente enquanto o homem continuar a considerar que a sua emancipação se dá unicamente à custa de meios exteriores a si mesmo não considerando, dessa forma, aspectos inerentes a si.



Helena Almeida, A casa, 1979

2.3 Entre o moderno e o pós-moderno?

Torna-se pertinente ponderarmos sobre as teses que colocam lado a lado o mito e o iluminismo ou o esclarecimento (*Aufklärung*)⁸⁵, dizendo nos que, “(...) o mito é já iluminismo e o iluminismo recai no mito”⁸⁶.

Esta nossa introdução permite-nos reflectir a forma como o homem aposta na “singularidade histórica do escolhido”⁸⁷, a energia que ele despende com essa escolha, negando por vezes a si mesmo ou, por outras palavras, o seu passado, aquele do qual, e de maneira inglória, se tenta desprender.

Contudo e, possivelmente, como é referido no texto de Habermas, “estariamos perante um iluminismo bem sucedido se o distanciamento relativamente às origens significasse uma libertação”⁸⁸ e, se as premissas modernas, em causa, realmente fossem a verdade única e última da nossa existência e que, a elas ascendido a elas rendido, resultassem na vontade comum materializada, a desejada felicidade plena do Homem.

No entanto, o que não foi considerado pelo homem moderno, na sua “maquinização” da vida, aliado à sua avidez de se descartar das suas “partes”, em prol do progresso, em separar-se da sua substância, gerou a sua própria fragmentação e deslocamento de si.

Contudo, o mito também pode ser tido como uma não libertação, sobretudo se pensarmos que o domínio da natureza exterior é feito à custa da repressão da natureza interior e assim, fornecéramos “(...) o padrão para uma descrição à luz da qual o processo do iluminismo descobre a sua face de Janus”⁸⁹, a sua cara-outra, portanto.

Desse modo, haverá o interesse em realçar o limite de uma preposição que se pretende também ele transposto?

Poderá tornar-se significativo realçar na essência o que permanece no iluminismo, para além de um afastamento das origens, a contínua agregação à “(...) compulsão mítica da repetição”⁹⁰.

⁸⁵Em Adorno e Horkheimer, o termo é usado para designar o processo de “desencantamento do mundo, pelo qual as pessoas se libertam do medo de uma natureza desconhecida, à qual atribuem poderes ocultos para explicar seu desamparo em face dela. Adorno e Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, Jorge Zahar editores, Rio de Janeiro, 1985, pp. 7-8.

⁸⁶Jürgen Habermas, *O discurso filosófico da modernidade*, op. cit., p.110.

⁸⁷Adorno/Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, op.cit., p.25.

⁸⁸Jürgen Habermas, *O discurso filosófico da modernidade*, op.cit., p.111.

⁸⁹Jürgen Habermas, *O discurso filosófico da modernidade*, op.cit., p.112.

⁹⁰Idem, ibidem.

Essa repetição transformada em conformismo poderá influenciar a existência das mesmas coisas, e a permanência do mesmo estado das coisas, mascarada pelo que ilusoriamente alude a uma verdadeira mudança?

Pensarmos numa época como o iluminismo e ponderarmos a permanência dos mesmos actos repressivos como forma de controlo de uma natureza exterior, dá-nos a oportunidade de reflectir sobre o que ficou latente de um passado histórico antecedente.

Podemos introduzir, partindo desta reflexão, o pensamento de que as rupturas que possam existir e que nos fazem ponderar a passagem para um novo momento, como o pós-moderno, acabam muitas das vezes, por serem rupturas dentro do próprio sistema e que não proporcionam propriamente o «*terminus*» de uma época.

Podemos igualmente supor que seja possível aludir, neste momento, às três grandes feridas da humanidade provenientes das reflexões de Copérnico, Darwin e Freud, sentidas pelo seu não deslocamento de sentido, no momento histórico próprio ou em todos os tempos, pela representação da consciência do Ser Narcísico no Homem. Serão elas também, uma forma de compreendermos as nossas “*partes*” desconsideradas?

Já Sérgio Paulo Rouanet refere, “*Nada mais moderno que a obsessão com a tecnologia (...). Nesse sentido, não vejo nenhuma diferença entre deslumbramento (ou horror) atual pela informática e a admiração (ou aversão) protomoderna pela máquina*”⁹¹, e com isso, passando pela referência de que “*o entusiasmo pubertário com os vídeo-games é comparável ao entusiasmo pubertário dos futuristas pelo automóvel (...)*”⁹², chega à conclusão de que realmente “*num caso como no outro, há uma superestimação ingênua da capacidade da tecnologia de modificar a sociedade*”⁹³. Segundo este ponto de vista, poderemos pensar se não tem sido dúbia a sensação de mudança, justamente por ser ilusoriamente associada a mecanismos que se encontram fora do próprio homem.

E, talvez neste ponto resida a distância entre o Ser e a sua revelação, neste caso, que surge a partir de um desejo aparentemente profundo do mesmo.

Por isso, assistimos a uma espécie de reivindicação pela “*razão substantiva*” reclamada pelos movimentos artísticos modernos como imprescindível para o crescimento do Homem e da civilização apoiados na reflexão de Shiller que busca a emancipação do sujeito partindo de uma mediação entre esferas da existência humana.

Da mesma forma, ao reflectirmos sobre o pensamento de Boaventura de Sousa

⁹¹Sérgio Paulo Rouanet, *A verdade e a ilusão do pós-modernismo*, op.cit., p.258.

⁹² Idem, ibidem.

⁹³Sérgio Paulo Rouanet, *A verdade e a ilusão do pós-modernismo*, op.cit., pp. 258-259.

Santos, ponderamos que a fragmentação se torna evidente no momento em que os dois pilares⁹⁴ se desnivelam entre si, se separam e distanciam, acentuam a dicotomia que tanto nos diz sobre a modernidade, ao mesmo tempo, que nos acenam para a desejada convivência entre os duplos ou para a realização da própria modernidade não efectivada ou concluída.

No entanto, o autor parece pretender assumir uma pós-modernidade que se afirma na ruptura, que para nós poderá representar uma minoria que a percebe, essa ruptura, e uma maioria que a poderá até incorporar nos seus gestos, contudo não mais do que através de um automatismo impulsionado pela “*compulsão pelo consumo*”⁹⁵. Essa compulsão permite-nos considerar que essa massa adopte, por exemplo, o “*estar próximo*” em vez do real, que na nossa interpretação de Boaventura, permitiria considerá-la pós-moderna. Na nossa opinião, assim mesmo, ela não deixa de existir numa unidimensionalidade característica da modernidade.

Essa pós-modernidade para Boaventura revela-se, ou “*exige-se presente*”, na medida em que nada mais existe para ser considerado numa modernidade que nada mais tem a cumprir.

Para nós o autor permite-nos reflectir o nosso próprio desejo de fechar a “*porta moderna*”, contudo, torna-se quase impossível descartarmo-nos também de uma “*parte*” que para nós não significa nada mais do que a latência que nos permite criar a possibilidade de emergência de um novo paradigma existencial. Para além de tudo, como podemos nós considerar uma modernidade como uma época passada?

Esta reflexão surge na medida em que se pondera que a “*porta da modernidade*” não se fecha enquanto continuarmos a nos afirmar segundo parâmetros modernos, ou seja, e por exemplo, enquanto mantivermos a acção de descarte de “*partes*” importantes para o reconhecimento do ser ou para a construção de uma autocrítica emancipadora.

Esse pensamento poderá permitir a existência de revoluções ou rupturas, contudo, aparentemente mascaradas se condicionadas aos avanços tecnológicos que, por isso, parecem contribuir para acentuá-lo da permanência do mesmo estado das coisas.

Ao mesmo tempo, e através da sua análise, Boaventura de Sousa Santos, não deixa

⁹⁴Referimo-nos ao Pilar da Regulação e ao Pilar da Emancipação referenciados por Boaventura de Sousa Santos na sua reflexão sobre a base do projecto da modernidade. Boaventura de Sousa Santos, *Pela mão de Alice*, op.cit., p.77.

⁹⁵Termo usado por Boaventura de Sousa Santos quando se refere à aproximação do Homem às coisas permitido pela Ciência Moderna, e à distância, cada vez maior, do mesmo em relação às pessoas. Idem, *Ibidem*, p.110.

de acentuar o surgimento do “*Ser intersticial*”⁹⁶, o que para nós poderá acentuar o grande momento que a obra de Helena Almeida representa se tivermos em conta a sua modernidade. O que poderíamos dizer da obra da artista se a revíssemos única e isoladamente sobre os parâmetros reflectidos como pós-modernos?

⁹⁶Para Boaventura de Sousa Santos “*o paradigma emergente é intersticial no modo como se pensa e pensa-se sempre afogado na realidade dos contextos em que se pratica*”. Boaventura de Sousa Santos, *Pela mão de Alice*, op.cit., p.103.

3. Do interstício em Helena Almeida: notas inconclusas

A observação sobre a natureza humana, sobre o limite da nossa percepção sobre o mundo e as coisas que nos rodeiam, no momento em que aparentamos ocultar a possibilidade de “*formas-outras*” civilizacionais ou não, de uma “*sociedade-outra*” ou “*não-sociedade*”, que pouco reconhecemos ou conhecemos, permite aludir também a uma existência, aparentemente minoritária, que pode reconhecer o ilimitado.

Essa discussão induz-nos também e, por outro lado, à consideração de uma permanência do fragmento na sociedade global e de uma dificuldade em reconstruí-lo, reintegrando as partes que permitem recriar ou redescobrir um todo, fazendo-nos observar uma modernidade resistente.

Por esse motivo, podemos perguntar-nos a que corresponde uma nova denominação de pós-moderno a um momento histórico “*tão moderno*” na sua forma global fragmentária de *Ser* ou a movimentos artísticos que surgiam nas décadas de 60 e 70 em todo o mundo, que de tão modernos poderão trazer em si o gênese da pós-modernidade?

Observamos a continuidade da vivência fragmentada, por opção, dividida, especialmente no momento em que nos confrontamos connosco próprios ou não, ou quando reflectimos sobre a leitura de Robert Kurz, por exemplo, sobre a história do sistema mundial quando o autor reproduz uma leitura distanciada da divisão “(...) *capitalismo vs. Socialista, democrático vs. Totalitário, concorrencial vs. Estatista, burguês vs. Proletariado etc. (...)*”⁹⁷, acentuando num primeiro momento que “(...) *o desempenho daqueles termos opostos se redimensiona, deixando ver um panorama surpreendente, de verossimilhança perturbadora*”⁹⁸. Neste caso e surpreendentemente, instigamos a nossa capacidade de construirmos novas concepções do mundo e de nós próprios.

Será possível consideramos a possibilidade de parafrasearmos Tânia Riviera quando nos descreve a rebelião de Marcel Duchamp contra uma pintura “*retiniana*”, como a autora refere, “(...) *destinada ao puro deleite dos olhos (...)*”⁹⁹, para aludirmos à importância de uma atitude de vanguarda que procura manifestar uma crítica severa ao Sujeito quando este se parece esquecer-se de si e de suas “*partes*”, dividindo-se ou não se reflectindo?

Estar a partir da arte, diante de um movimento “*dentro-fora*” pode reproduzir, em

⁹⁷Robert Kurz, *O Colapso da Modernização: Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992, pp.9-10.

⁹⁸Idem, *ibidem*

⁹⁹Tânia Riviera, *Arte e Psicanálise*, Jorge Zahar editores, Rio de Janeiro, 2002, p.48.

parte, a necessidade de confronto com o outro, aquele desconsiderado também no momento em que o Sujeito se torna alienado.

O uso que a artista faz do seu corpo para a criação da sua obra, e a sua apropriação de um espaço outrora não invadido poderá corresponder hipoteticamente e, convenientemente para nós, ao “*outro*” anulado ou desconsiderado, após o “*descarte*” feito de si pelo próprio sujeito?

Da mesma forma, que ponderamos o “*Ser intersticial*” na certeza, observamos uma aparente recusa global sobre a possibilidade prática de desviarmos significantes ou abriremos o leque das possibilidades infindáveis de leituras acerca do mundo e das coisas que nos rodeiam como de nós mesmos.

Nesse aspecto, a manifestação artística dadaísta, na sua aparência, parece revelar a decisão de negar tudo e assumir tudo hipoteticamente tentando não “cair nas amarras” da instituição e/ou na escolha de um singular retirado da dicotomia. Por isso, do seu confronto com os duplos a sua aparente afirmação de uma espécie de Ser “*Tudo e Nada*” nascido da nossa apropriação da interpretação de Eduardo Lourenço sobre Fernando Pessoa e do seu «*Tudo ou Nada*».

A nossa hipótese, nesta tese, propõe a relação entre a obra de Helena Almeida com o «*Tudo e Nada*» dadaísta, que em nosso parecer se poderá mostrar no espaço que se abre entre os dois, entre esse “*Tudo*” e esse “*Nada*” como parece propor a obra da artista.

Sobre a instituição, permanece a consideração de que as vanguardas das décadas de 50 e 60 do século XX pretenderam também como os movimentos modernos contrariá-la. Sobretudo, neste caso, contrariando a instituição de um alto modernismo elitizado. Por esse motivo, parece possível aceitarmos a continuidade através de um pensamento que procura aceder às possibilidades infindáveis da nossa existência?

Se partirmos do pressuposto de que na primeira fase do designado pós-modernismo existe a tentativa de contrariar o institucionalizado na arte, que se afirmava também no próprio movimento moderno com o alto modernismo elitizado então deduzimos que existe a vontade, na década de 60, de dar continuidade a um debate que já há muito nos atenta, provoca e alicia, e de nós requer a exaustão da sua reflexão e experiência. Podemos assim ponderar que no moderno retiramos do visual a riqueza de um debate sobre a própria existência, debate esse com o qual os artistas modernos pretenderam revolucionar a sociedade.

Não deixa de ser comum actualmente, a não aceitação de vários artistas a uma sua

ligação a um movimento específico, como parece ser o caso de Helena Almeida¹⁰⁰, pois facilmente cairíamos na institucionalização tão criticada e ao mesmo tempo usada contraditoriamente pelos dadaístas, por exemplo. Por esse motivo talvez, a noção de Tristan Tzara representada no seu manifesto, nos induza a uma consideração a esse respeito: é mais dadaísta quem está fora do movimento, ou seja, quem não se diz dáda.

Poderíamos supor que estaria em causa, ao debatermos o institucionalizado e não institucionalizado como o referido no manifesto dadaísta, a vontade de rever a nossa postura face às dicotomias como o “certo” o “errado” ou a “razão” e a “emoção”. Esse debate coloca-nos no centro da nossa tese e frente a frente com resolução possível da mesma quando nos referimos à hipotética relação entre a obra de Helena Almeida, o «*Tudo ou Nada*» pessoano e o «*Tudo e Nada*» dadaísta.

Encontramo-nos por isso perante o “(...) *inteiro mar ou a orla vã desfeita... o todo ou o seu nada*” e a sua resolução histórica na obra de Helena Almeida redescoberta, e para o dadaísmo que nos coloca perante o Ser e o seu confronto consigo mesmo, num confronto entre o estar “dentro” e “fora” se assim o podemos referir que não deixa de ser materializado também na obra em estudo nesta tese.

Contra o institucionalizado se provoca o seu duplo e ele mesmo que o permite.

Contudo, da sua materialização a reconstituição de ambos num “*lugar-outro*” que a pós-modernidade poderá ter aludido e que a modernidade não deixou de fazê-lo em manifestos como o dadaísta em que o não instituído se promovia com a instituição, ao mesmo tempo, que a instituição era anulada com a negação do requerido.

Essa reconstrução de ambos num mesmo espaço - o institucionalizado e o seu duplo- pretende enfatizar os nossos propósitos, ao reflectirmos a hipótese desta tese, de nos confrontarmos com a possibilidade de nos retermos na ambivalência partindo da interpretação de um povo Português que pode ser traduzido pela divisão entre um «*Tudo ou nada*» e, nos aproximarmos da existência que propõe um estar para além desse «*Tudo ou Nada*», ou até de ser um «*Tudo e Nada*» como nos parece sugerido no manifesto dadaísta e que para nós não representa mais do que a tentativa de redescoberta do Ser num mundo fragmentado.

Por esse motivo, redobramos a nossa atenção para a obra da artista centro desta

¹⁰⁰Numa entrevista realizada com Cecília Pereira Marimón, Helena Almeida faz referência ao seu pensamento em relação à sua ligação com os movimentos pós-modernos. Cecília Pereira Marimón e CARBALLO Josefa, *Helena Almeida*, Centro Galego de Arte Contemporânea, xunta de Galicia, Alva Gráfica, 2000.

tese. Helena Almeida mostra-nos, em parte, esse lugar que surge a partir da representação, representação essa mais familiar do que o assumido quando nos propomos comentar o mundo na vida.

Nesse espaço que se abre permitido pela arte abraçamos a tinta, somos e não somos a pintura, estamos dentro e fora da tela, e oportunamente observamos o interstício que nos permite aprofundar a nossa relação com o mundo em que vivemos.

A interpretação Kantiana provoca-nos, nesse sentido, a observarmos o ilimitado num mundo que se diz “*finito*” ou “*infinito*”, um sempre em detrimento de outro.

Ao referirmo-nos a uma relação entre a obra de Helena Almeida, Fernando Pessoa e a dos movimentos dadaísta e surrealista, pretendemos aludir a uma reflexão sobre questões que se abraçam no Tempo, que se completam em imagens e palavras através da arte e que não parecem fugir do mundo e das suas questões mais íntimas.

A questão que sobressai é a que se relaciona intimamente com a referência à necessidade existente de alteração da nossa concepção sobre o mundo e as coisas dando ênfase à simplicidade de reinterpretarmos também a nossa ligação com o divino ou com o “*estar para além de*”, que não aparenta dissolver-se com o desvinculo da arte com a religião, e de nos reinterpretarmos na arte e de nos reinventarmos na história.

Podemos, por isso, questionarmo-nos continuamente, como Seres históricos, e perguntarmos como nos sentimos como tal, perante as reflexões modernas, o que delas absorvemos ou com o que delas não chegamos sequer a conseguir conceber dada a sua profundidade, neste caso, intocada ou despercebida.

Seremos nós pós-modernos?

Actualmente, uma série de propostas e discussões nas diversas áreas de conhecimento, fazem-nos constantemente relevar a importância dos pensadores que marcaram historicamente a humanidade como Maquiavel, Hobbes, Locke, Montesequieu, Rousseau, Adam Smith, Hegel, Kant, Shiller, Marx, Weber, Freud, Adorno, Horkheimer, Walter Benjamim, entre tantos outros, conduzindo-nos à leitura de que as suas reflexões constituem um passo para a reconstrução do sujeito, para a sua reinvenção na história, podendo ele com isso, redescobrir-se enquanto Ser que no limite se transpõe, pretensiosamente “hoje” para lá das dicotomias enraizadas na natureza do Ser.

Se ponderarmos o fracasso descrito por Eric Hobsbawm¹⁰¹ da revolução surrealista que não atingiu os seus propósitos últimos, também teremos de reflectir a “*distância*” e a

¹⁰¹Eric Hobsbawm, *Atrás dos Tempos*, Campo das Letras, Porto, 2001, p.40.

“aura” narradas e apresentadas por Walter Benjamin e o modo como podemos compreendê-las em toda a sua beleza, sendo para o autor “aura” nada mais do que “(...) *uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja*”¹⁰².

Na comunicação, as lutas de interesses que se estabelecem estarão submersas em valores que não os da verdade, atraído em parte, um possível sucesso dessa mesma razão comunicacional. Assim, o homem é arrastado não para a superação da barbárie, também pretensão moderna, mas para a sua intensificação.

Este não desembaraçar dos problemas da humanidade, parece ser um dos motivos pelo qual o moderno não resolvido parece embrenhado no homem ou até mesmo inconscientemente presente. Talvez, toda a manipulação que nos envolve foi impulsionadora, juntamente com o próprio homem, do fracasso de uma revolução, que inevitavelmente parece ter de alterar a sua estratégia. E, as consequências visíveis da modernidade parecem ser a razão para existir hoje uma reflexão, sobre uma atitude surrealista, que provavelmente por isso, não desaparece com o olhar desapaixonado das massas perante ela, reinventa-se.

Neste ponto poderíamos nos defrontar com o processo de reinvenção do próprio Homem no tempo face às conquistas do passado recente e, a partir desse pensamento, relembra as marcas ou nuances da vanguarda de 20 e da vanguarda de 50 e 60, onde se insere Helena Almeida, ao lado das mudanças vividas na década de 70 que incorporam reflexões onde grupo ou sentido de pertença é “*destituído em termos sociais*” do contexto artístico e assim encontrada uma nova forma de reassumir ou reinterpretar o que a década de 20 pode ter pretendido afirmar.

Se nos envolvermos com a citação: e “(...) Adorno pode iniciar sua Teoria Estética com a frase: “*tornou-se obiedade que nada que concerne à arte já não é óbvio, nem nela, nem no vínculo com o todo, nem sequer seu direito à existência*”¹⁰³, observamos o apelo para essas nossas “*partes*” desconsideradas, ao mesmo tempo que lembramos a postura dadaísta ao desprender-se, em nossa leitura, da linearidade da indústria cultural, procurando contrariar e destruir o carácter mercantil com o qual o homem pretendia identificar a obra de arte, forte invasor do campo privilegiado da arte que a todo o custo parecia querer ser protegido pelos artistas mais proeminentes.

¹⁰²Walter Benjamin, *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*, 4ª edição, editora brasiliense, São Paulo, 1ª edição em 1985, p.170.

¹⁰³Adorno apud Otilia B. Fiori Arantes, Paulo Eduardo Arantes, *op.cit.*, p.114.

Esta questão remete-nos também para a distância cada vez maior entre o público e as artes visuais, para a atitude moderna na arte onde a revelação do «*estranho*» revela o horror ao «*estranho*» e que pode originar, numa dada leitura, a reflexão sobre os motivos da necessidade de cada vez mais palavras ou críticos para o entendimento da obra de arte. Da distância entre a arte e o público podemos ainda ressaltar a consideração da arte como mercadoria que apenas exige do consumidor um estatuto de “*filisteu*” numa sociedade em movimento, que tantas vezes é estimulada pela Indústria Cultural a exercer menos o acto de pensar, e a ficar muitas das vezes feliz com o suposto óbvio esclarecido.

A pintura daria lugar à fotografia no século XX? Nem sempre, se levarmos em conta o conteúdo da obra.

Na Cultura do Imediato em que tudo se torna óbvio, pois é necessária a captação imediata da mensagem para colocar em movimento uma série “*de outras coisas*”, a arte preserva o não óbvio. Pode ser imediato como pode demorar tempo para um entendimento do objecto que se apresenta.

As artes visuais permitem anular o choque provocado no observador pela sucessão de imagens no cinema, tal qual nos expõe Walter Benjamin¹⁰⁴, e, ao mesmo tempo, representá-las de uma forma cuja mensagem pode assumir diversas possibilidades reflexivas, por isso, uma série de imagens. O tempo que o observador pode reservar à leitura dos códigos de uma imagem pode diferir substancialmente daquele estipulado pelo cinema, e as massas optaram pelo cinema.

Também, no decorrer do século XX, foi evidenciado no trabalho de vários artistas o papel do processo criativo, o próprio trabalho do artista, e a própria noção de obra de arte. Esse tempo, reservado muitas das vezes ao âmbito privado foi exposto de diversas formas como a obra de arte em si. A evidência do privado, o modo de trabalho que difere do socialmente estipulado expõe-se embora, como no caso de Helena Almeida, todos os desenhos, vídeos e ensaios fotográficos não tenham obtido, nos dias de hoje, o carácter singular de obra de arte.

Na difusão do não óbvio, a crítica tem um papel fundamental na aproximação entre o público e a obra tentando sempre colmatar esse hiato que aumentou com o distanciamento da arte das representações de um belo cujo conteúdo simbólico fazia parte dos conceitos interiorizados pela sociedade.

Hoje o «*estranho*» repugna ou inquieta, aproxima-nos ou afasta-nos da nossa

¹⁰⁴Walter Benjamin, *Obras Escolhidas:magia e técnica, arte e política, op.cit*, p.192.

percepção sobre nós mesmos.

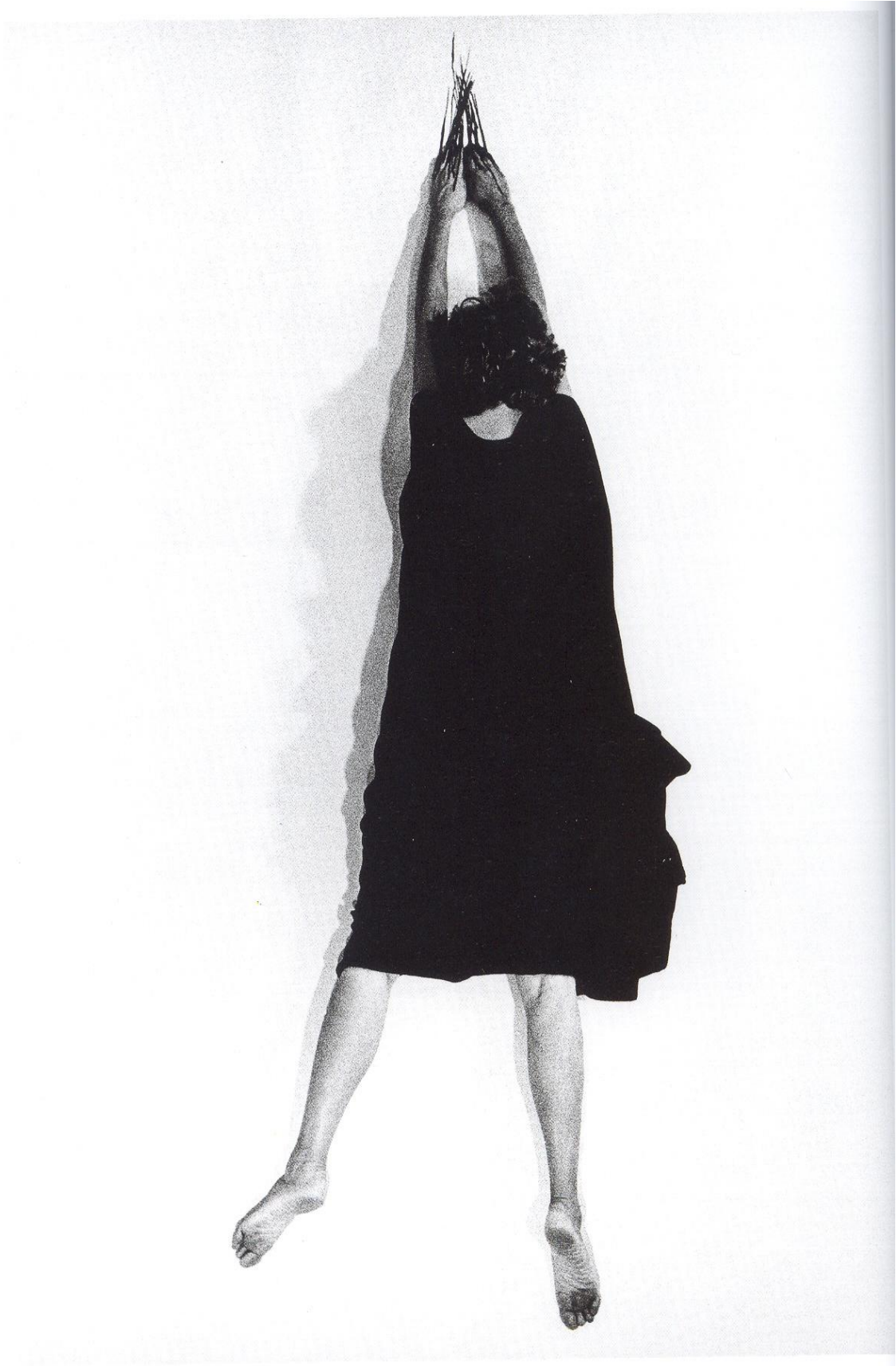
Se pensarmos sobre a obra de Helena Almeida encontramos o uso sistemático da fotografia proveniente do estudo e do rompimento dos limites da pintura e do plano bidimensional.

A ilusão da fotografia de um novo espaço que se abre proporciona o desenvolvimento dos conteúdos da obra da artista, não deixando de se negar pela bidimensionalidade do suporte que é a própria fotografia.

Outros artistas, como Man Ray, ligados ao movimento surrealista e ao próprio dadaísmo, também exploraram a técnica fotográfica para atingir os seus fins.

Man Ray permite-nos o deslumbre da experiência da imagem fotográfica, sendo ele por nós redescoberto à medida que estudamos nesta tese, a obra de Helena Almeida.

Ao mesmo tempo, os movimentos modernos aqui mencionados são de novo por nós revisitados, permitindo-nos aceder de formas variadas ao que de mais instigante consideramos na obra da artista, *o interstício*, o que para nós não representa mais do que a possibilidade de materializar um diálogo pretensiosamente atemporal que pretende expor os conteúdos de uma arte, que se disse um dia não o ser ou que se distanciou das massas por estas terem negado *Ser Sujeito*.



Helena Almeida, *Negro Espesso*, 1981

CAPÍTULO 3: HELENA ALMEIDA- NU DESENHO
As múltiplas linguagens de sua obra

HELENA ALMEIDA

não é já o duro trabalhar a pintura do teu rosto
nem metáfora espacial
a Vanguarda

Apenas protagonista ela orienta escolhe ilumina
a inteligente mecânica do amor
o caminho e os mais finos gestos ideias coisas
da penetração
para
uma VITA NUOVA

escrito para Helena Almeida em Abril 81
Ernesto de Sousa

1. Introdução

Pretendemos nesta introdução propor a exposição da emancipação do desenho, quando este se torna autónomo, adquirindo um estatuto de obra de arte na sua relação com a forma como a partir dele Helena Almeida se emancipa também, transpondo um limite que permite que o sujeito ocupe um novo “lugar-outro”.

Procura-se estudar o desenho do ponto de vista da sua emancipação na arte, ou seja, quando este se torna autónomo, adquirindo um estatuto de obra de arte na sua relação com a forma como a partir dele, Helena Almeida, se emancipa também, transpondo um limite que permite que o sujeito ocupe um novo “lugar-outro”.

Se observarmos na obra de Helena Almeida a corporização do traço na transposição do limite da superfície da tela a partir dos fios de crina, podemos reconhecer não apenas a importância do desenho em seu trabalho, mas também da representação a partir dele do “lugar-outro intersticial.”

No debate onde podemos aparentemente inserir a reflexão sobre a representação do interstício na obra da artista, questionamos o que é então o “lugar” a que denominamos de realidade? Como narrar “o lugar” com o qual identificamos materialmente a imagem do possível se desconsideramos nele o nosso tão familiar provocador e sempre presente conteúdo interno do sujeito? Ou, mais profundamente o que é esse mesmo “lugar” se aludirmos ao carácter temporal desse mesmo momento real? Hipoteticamente, poderá ser o desenho considerado na obra de Helena Almeida como o que torna possível a representação da percepção de um “lugar-outro”?

Um dos limites reconhecido por nós na leitura da obra em estudo será o que surgirá ou não da dificuldade do sujeito em compreender e compreender-se nesse “lugar-outro” representado, tendo em conta o que será considerado por ele como real. Podemos então consagrar na reflexão a possibilidade de concebermos no campo do real essa materializada situação do sujeito - que surge hipoteticamente representada na obra da artista - de se rever “dentro e fora”, ou seja, no interstício que comporta e suporta a coexistência do interno e do externo num mesmo espaço. Estudar a obra de Helena Almeida permite, neste caso, reencontrarmo-nos com uma série de questões que supostamente fazem parte de um sujeito que se reflecte.

A expressão “Nu desenho”, neste capítulo, pretende expor a leitura que narra o reconhecimento de um gesto - na concretização da síntese - que se ocupa da recuperação da “nudez do homem”, no sentido da redescoberta interna do sujeito na sua relação com o externo. Ao realizar esse movimento, a partir do desenho e do acto de desenhar, o sujeito é colocado no limite, num seu limiar até em termos do que será possível de ser acessível à sua compreensão.

O acto de reconhecimento no sentido da reinvenção contém esse movimento manifestado para “algo mais” que surgirá do trabalho desenvolvido também em nossa consideração na obra de Helena Almeida, artista das vanguardas das décadas de 50 e 60 em Portugal.

Em diálogo com as necessidades do próprio homem no tempo histórico em que se encontra (passado e presente) de se rever na sociedade e na vida, Helena Almeida aparenta sintetizar de forma plena os conflitos que o marcaram durante um crescente enraizar do pensamento moderno e as transformações para si desejadas na sua relação com o mesmo e com o mundo que o rodeia.

Se ao mesmo tempo relacionarmos aspectos da obra de Helena Almeida com a questão nacional, questionamos se será possível supormos que sua obra representa uma das materializações esperadas das «imagens culturais» necessárias à reinvenção do “ser e estar” Portugal. Ao mesmo tempo, se pretendermos focar aspectos importantes da sua relação com as questões nacionais, supomos que será a obra de Helena Almeida a materialização esperada das «imagens culturais» necessárias à reinvenção do “ser e estar” Portugal?

Interrogamos ainda: quais são os motivos da necessidade tão acentuada das vanguardas nacionais das décadas de 50 e 60 de começarem de um «zero cultural»?

2. Helena Almeida: acerca do desenho

Mesmo sem colocarem de lado o seu estatuto inferior, no Renascimento o “ (...) *desenho foi reconhecido como tendo importância decisiva no processo criativo*”¹⁰⁵, tendo-se tornado como uma forma de treinar o olho e a mão face às exigências de uma representação que tencionava alcançar rigor e precisão.

A obrigatoriedade da disciplina do desenho na aprendizagem artística em primeiro era feita no atelier do mestre, num outro momento nas Academias onde o desenho “ (...) *a partir do modelo nú foi consagrado como método por excelência na educação do artista, sobrevivendo até aos nossos dias nas Escolas de Belas Artes.*”¹⁰⁶

No século XX não se assistiu a um abandono das práticas de estudo que envolviam o desenho, a sua autonomia não significou um corte com os procedimentos anteriores, tendo o estudo continuado “ (...) *a ser procedimento corrente para muitos pintores e escultores, embora liberto dos códigos de representação e das normas que definiam a sua inserção e funcionalidade no processo criativo*”¹⁰⁷. Dessa forma, a expressão artística poderá vir também na continuidade de um trabalho árduo de desenho, libertador do gesto e não impreterivelmente da negação do exercício do mesmo.

A autonomia do desenho não só poderá ter alargado a riqueza da obra de arte como contribuiu de uma outra “bela-forma”, aumentando o leque das possibilidades infindáveis que nos conduzem ao questionamento da natureza plástica, bem como da natureza humana.

Helena Almeida¹⁰⁸, para além, de ter o desenho na sua formação académica naturalmente ligado ao exercício e às práticas artísticas, parece materializar com ele na sua obra a sua própria emancipação na arte. Essa emancipação, poderá representar um momento de alteração das «imagens culturais» de Portugal e reproduzir a emancipação do desenho nas artes na conquista da sua própria autonomia. Com ele e a partir do traço, a

¹⁰⁵ Catálogo: *A indisciplina do desenho*, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 1999,p.15.

¹⁰⁶ Idem, ibidem.

¹⁰⁷ Catálogo: *A indisciplina do desenho*, op.cit., p.16.

¹⁰⁸ Helena Almeida nasceu em Lisboa, em 1934. Estudou Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, terminando o curso em 1955. Em 1959 parte para Paris com uma bolsa de estudos, com a duração de um ano, onde assiste às aulas do professor Francastel, no *Institut des Hautes Études*. Em 1961 faz a primeira exposição colectiva e em 1967 expõe individualmente na galeria Buchholz em Lisboa. Nesta galeria mostra-nos pela primeira vez, nos seus trabalhos, indícios de uma saída física da tela, ou seja, a presença de uma interrogação sobre a natureza e função dos suportes e da moldura.

Fontes: Isabel Carlos, *Helena Almeida*, op.cit.; Cecília Pereira Marimón e Josefa Carballo, op.cit..

artista parece romper os limites enraizados e fortemente marcados pela bidimensionalidade na prática da pintura. Esses limites, aqueles que o suporte da pintura sempre delimitou, ao serem transpostos aparentam acentuar a possibilidade da redescoberta da arte e da representação na reinvenção e recriação do Sujeito. Assim sendo, entendemos a inovação (ou a continuidade) na obra de Helena Almeida quando a artista propõe que o desenho exista, na representação, para lá dos limites da superfície plana do suporte.



Helena Almeida, Desenho Habitado, 1975

Um trabalho sobre os elementos estruturais da linguagem plástica: o ponto, a linha, a textura, a cor; sobre as estruturas, a forma orgânica, linear; e sobre os modos como envolver todos esses elementos num todo coerente que expresse cada individualidade, talvez seja uma parte importante do percurso que podemos experimentar na procura pela expressão plástica.

Se analisarmos o ponto - subsidiário da linha- verificamos que a linguagem plástica contém inúmeros elementos para análise. Um deles é a linha como elemento gerador de superfície, de recorte ou contorno, modelador, sendo esta revelada por um gesto que pretende expressar ou que se transforma em meio de representação.

Aliados à linha, a expressão de ritmo e o próprio valor expressivo denunciam tensões, forças que podem dar ao desenho um carácter muito pessoal voltado tanto para o domínio da técnica como para uma intuição, uma intenção valorizadora da obra de Arte.

A compreensão do desenho é completada pela leitura de uma série de impressões, como que sinais num suporte. Essas impressões dadas, por exemplo, pela textura, pela cor ou pelo valor lumínico, fazem parte de uma série de códigos que pretendem representar e que são igualmente importantes na concretização prática de todas as possibilidades que o desenho abrange.

Um dos caminhos do desenho revela que “ *a linha, o ponto, elementos primeiros do desenho, simbolizarão a capacidade de invenção do espírito humano, testemunham o acto de criar, cristalizando-se na mais «intimista» de todas as artes.*”¹⁰⁹.

Teresa Pereira intensifica o grande passo dado pelos artistas no modo como tornam o desenho autónomo no processo histórico em que deixa de ser unicamente um veículo para a criação de uma obra, mas ele próprio a obra.

É relevante salientar a noção diferenciada de um desenho técnico que representa segundo uma linguagem própria e um desenho desprovido de regras básicas de orientação cujos códigos, igualmente para serem descodificados pelo observador atento, nos remetem para um campo da expressão plástica, onde a experimentação ocupa um lugar mais amplo.

O uso de determinados materiais e técnicas no desenho como os que “*(...) se impuseram nos séculos XV e XVI, como o lápis, a caneta, o carvão, o grafite, o giz, o pastel, a tinta, o guache, ou a aquarela, aplicados sobre o papel*”¹¹⁰, bem como a procura de novos efeitos expressivos, correspondia às inovações do ponto de vista técnico que surgiam “*(...) através da combinação de diferentes materiais e procedimentos*”¹¹¹.

No século XX a introdução da técnica da colagem, por exemplo, foi uma das inovações na história do desenho. Picasso foi um dos artistas que “*(...) associou materiais pobres extraídos da realidade (maços de cigarro, papel de jornal, papel de parede, partituras musicais) com materiais tradicionais do desenho (tinta, carvão, giz e guache)*”¹¹², criando composições cujos elementos gráficos do quotidiano coabitavam com os desenhados pelo artista, denunciando uma redefinição do desenho na arte.

Já Helena Almeida, que tem uma forte presença do desenho no seu trabalho, explora a linguagem visual da sua obra com o trabalho de inter-relação entre estar «dentro/fora» num constante explorar dos limites do suporte onde actua. E esse querer sair

¹⁰⁹Teresa Pereira, *O Traço Primordial ou o Desenho como Revelação* in revista “*Arte Teoria*” nº3, Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2002, p.88.

¹¹⁰ Catálogo: *A indisciplina do desenho*, op.cit.,p.19.

¹¹¹ Idem, ibidem.

¹¹² Idem, ibidem.

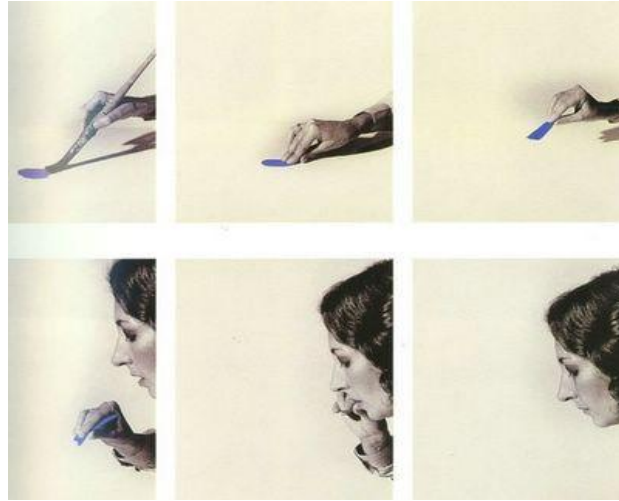
fora dos limites deu-se muito intensamente com os desenhos¹¹³ com fios, onde oportunamente para nós, podemos ler a relação entre a linha - geradora de superfície - e o uso do fio que lhe dá corpo na transposição do limite traçado pelo plano bidimensional para o espaço tridimensional.

A partir do desenho e da própria ousadia da artista surge a possibilidade de nos reencontrarmos e reinventarmos numa obra, onde o corpo se alia ao traço e o empreendimento à necessidade e ao desejo de nos reconhecermos enquanto sujeito.

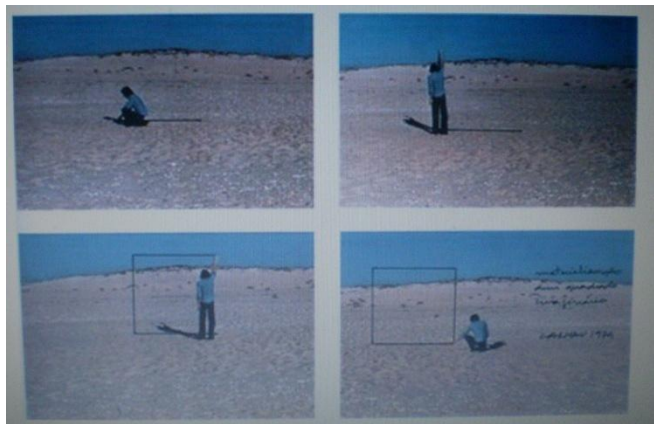
“a série de trabalhos Estudos para enriquecimento interior, continua, na (através da) pintura, um processo que foi iniciado no desenho. Neste caso, no entanto, o processo é inverso. Se no desenho, o processo de transferência é efectuado no sentido do presente para o passado, da representação para a realidade, nesta série trata-se precisamente do oposto. Construída de uma forma sequencial, nela surge representada uma pincelada azul, sobre a fotografia. Essa pincelada é efectuada pela artista para, depois, destacar a tinta e a engolir, a incorporar. Note-se que o jogo com o espectador é claro: a pincelada é, sem qualquer artifício, uma deposição posterior sobre a fotografia a preto e branco, criando nessa diferença uma clivagem entre as duas - gerando o paradoxo de uma representação documental, uma acção posterior. Curiosamente também Fernando Calhau, no seu trabalho materialização de um quadrado imaginário, de 1974, joga o mesmo jogo, inscrevendo um quadrado sobre a fotografia, processo que viria a repetir no ano seguinte, no filme super 8 mm Destruição”¹¹⁴.

¹¹³ A partir da década de 70, Helena Almeida tenta por tudo “abrir o espaço”. Os seus desenhos são representativos desse processo, e o facto de usar o fio de crina, permitiu-lhe tornar o traço tridimensional e fazer com que o desenho saísse da superfície do papel tornando-o autónomo. Fontes: Isabel Carlos, *Helena Almeida op.cit.*; Cecília Pereira Marimón e Josefa Carballo, *Helena Almeida, op.cit.*.

¹¹⁴ Delfim Sardo, *Pés no chão, cabeça no céu: Helena Almeida, op.cit.*, p.5.



Helena Almeida, *Estudo para um enriquecimento interior*, 1977-78



Fernando Calhau, *Materialização de um quadrado imaginário*, 1974

Para além do desenho ser reconhecido como estando na base da individuação da obra de arte de Helena Almeida, pois a partir dele existiu um rompimento de limites, constitui também uma ferramenta de projecto de elevada importância no seu trabalho. Todas as movimentações captadas pelo instante fotográfico são anteriormente definidas por ele.

Como referido por Helena Almeida “*os desenhos com os fios foram uma grande ajuda para eu me emancipar, para sair. O desenho é muito importante, porque é a escala que me permite experimentar, pôr as coisas em equação de um modo muito sintético.*”¹¹⁵

Com isto, verificamos que o desenho tanto é usado a nível do projecto como é reflectido em relação aos seus próprios limites, onde “*(...) a transformação da linha em fio de crina, a materialização do desenho, faz com que este entre no espaço do espectador.*”¹¹⁶

A possibilidade de penetração do traço no espaço do espectador tem, em nossa opinião, expressa a vontade de recuperação do mesmo, ou seja, do sujeito com ele próprio num movimento «interior-exterior», «dentro-fora» a partir da obra e na obra.

Compreendemos que o desenho “escapou” à superfície bidimensional no trabalho de Helena Almeida, neste período de inúmeras experimentações no campo das artes e que, neste caso, contribuindo para que o desenho deixe de poder “*(...) ser nomeado como inscrição (representação) para passar a ser um objecto em si.*”¹¹⁷

Uma das novas funções do desenho no século XX é então de expressar ao invés de unicamente explicar, adquirindo um lugar de destaque no campo da expressão artística.

Para além disso, o desenho tem um papel muito firme quando se trata de projectar as situações que Helena Almeida pretende fotografar, sendo a fotografia o momento do seu trabalho que antecede à exposição.

¹¹⁵Catálogo: *A indisciplina do desenho, op.cit.*, p.66.

¹¹⁶ Idem, p.67.

¹¹⁷ Idem, ibidem.

3. Helena Almeida: a imagem e a fotografia

Pensar a fotografia a partir da obra de Helena Almeida poderá resultar num processo de reunião de “imagens” como as provenientes da leitura do pensamento de Roland Barthes ou da obra de um artista como Evgen Bavcar.

Para Roland Barthes o início da sua pesquisa fotográfica surge a partir da sua necessidade de encontro com o génio da fotografia. Para Evgen Bavcar o uso da fotografia e da câmara escura surge hipoteticamente para nós, no campo da emancipação, neste caso, como o que possibilita a materialização da imagem mental em relação à imagem “real” narrada. Tendo em conta a condição existencial de Evgen Bavcar e o seu próprio método de trabalho, compreendemos que existe nele uma proposta de confronto com uma espécie de «grau zero» da fotografia, aprofundando a barreira entre o visível e o invisível, numa espécie de limiar idêntico em aparência ao limite evocado por Helena Almeida na sua obra.



Evgen Bavcar

Na obra de Helena Almeida a fotografia surge integrada num processo que parte, de certa forma, do confronto na pintura com a superfície bidimensional do suporte.

O desenho, neste caso e como foi mencionado, terá então um papel fundamental de individuação, pois parte dele a transposição dos limites da superfície da tela. A fotografia, em todo o processo criativo da obra da artista, para além de permitir materialmente a representação fixará hipoteticamente a transposição do limite do bidimensional no plano do paradoxo.

Esta observação intensifica a nossa leitura de que o suporte bidimensional poderá ser entendido na representação como responsável pelo confronto que origina a obra.

Contudo, o conflito poderá ser encarado como paradoxalmente resolvido através dela. Assim sendo, observamos a apropriação e transformação do limite no próprio aparente limitado, reinventando-se.

“O processo criativo de Helena Almeida desenrolasse desta forma: primeiro desenha. Faz pequenos desenhos que estabelecem a movimentação do corpo, que marcam a localização do corpo no espaço. São surpreendentemente precisos e rigorosos, embora não lhes seja reconhecido qualquer estatuto artístico per se, independentemente do momento do processo que representam. (...) Em seguida, Helena Almeida utiliza o vídeo para preparar o momento da fotografia, testando a sua movimentação (ou performance) a partir das situações desenhadas. Estes vídeos não são, ainda eles, trabalhos, mas estudos. Quero com isto dizer que não adquirem ainda o estatuto de obras, não sendo se quer, preservados.(...). Este longo percurso encaminha-se para a produção de imagens fotográficas, que são, portanto o resultado de um longo caminho. Podemos, então, afirmar sem qualquer dúvida, que o trabalho de Helena Almeida resulta de um longo processo que desagua nas imagens a que temos acesso, mas que são o momento final de um percurso que é, frequentemente, mais sobre a metodologia processual, do que sobre o resultado.”¹¹⁸

A síntese realizada na obra de Helena Almeida, para além de inovar no campo artístico a par de um movimento global de procura de novos valores e de uma nova sensibilidade, reintroduz ou enfatiza o sujeito na obra de arte, contrariando supostamente uma «arte pela arte» no sentido estético em debate.

O processo de criação denúncia uma afinidade com a procura de novos termos não redutores das imagens plásticas nas artes visuais. Entendemos que a procura pretende em coerência materializar os pensamentos que se compõem pelo entendimento de reflexões outrora já iniciadas como a de que certas categorias na arte necessitam de ser revistas.

Não será então vigente a definição de “isto ou aquilo”, “isto e aquilo” redutor, mas o que agrega as partes, considerando o impensável e desconhecido para si mesmo.

¹¹⁸ Delfim Sardo, *Pés no chão, cabeça no céu: Helena Almeida, op. cit.*, pp. 15-16.

Na obra de Helena Almeida, a integração das linguagens¹¹⁹ para a construção da imagem, a libertação do gesto e a transposição do limite, convergem para a abertura de um novo campo de possibilidades visuais.

Reflectimos assim que a redução da imagem “real” pelo intelecto na representação provocará a criação por parte do observador dessas novas imagens que ansiamos reconhecer. Torna-se naturalmente interessante ler poeticamente na fotografia, nesta tese na sua relação com a obra de Helena Almeida, o seu carácter de referencial de uma vivência experimentada que é fixada pelo instante fotográfico. O registo que a artista faz dessa sua transposição do “para lá de” um limite, pode ser considerado, apropriando-nos da leitura de Roland Barthes, como uma experiência do âmbito da realidade vivida “*isto- foi e aconteceu e eu estive lá*”. No entanto, tal qual nos é exposto por Delfim Sardo na citação acima, o processo que a artista efectua contém acções posteriores como a pincelada sobre a fotografia, a representação que nos permite reflectir questões temporais na construção da sua obra. Assim sendo, podemos ponderar que existem relações entre acções materializadas que nos permitem compreender, aprofundar e/ou aceder a um “lugar-outro” representado.

Será esse «grau zero» fixado no limiar que nos permite reencontrar a aura perdida ou o génio da fotografia a identificar no seio da mecanização e automatização do gesto?

Será essa «crítica de morte», essa máquina apropriada quando referenciamos o afastamento do sujeito de si no seu mergulho alienado requisitada na inovação? Podemos considerar a multiplicidade de linguagens, na obra de Helena Almeida num movimento de não exclusão e de choque, a metáfora da redescoberta de si?

¹¹⁹ A partir de 1975 a fotografia, a pintura e o desenho conjugam-se “*numa prática artística que se constrói nos limiares de todas essas disciplinas, criando a sua própria linguagem e com o corpo da artista como suporte primeiro da intervenção plástica.*”. Isabel Carlos, *Helena Almeida, op.cit.*, p.15.

4. Helena Almeida: de Orpheu ao projecto liderado por Ernesto de Sousa.

4.1 Primeira Parte.

Em termos do aprofundamento da problemática relacionada com o desenho, questionarmo-nos acerca da sua vertente, seja ela clássica ou contemporânea, poderá aludir às mudanças que ocorreram na disciplina. Essas mudanças implicam o reconhecimento de uma ruptura de códigos tradicionais que elevou o desenho ao estatuto de obra de arte.

Acerca do desenho, tal qual sempre nos foi dado a conhecer como apoio à construção da obra assinalamos na obra de Helena Almeida a “transgressão” a partir dele concretizada, no sentido da reinvenção dos códigos inerentes a concepções instituídas na arte como as associadas, por exemplo, à pintura de cavalete.

Em suposição, essa acção tornou-se necessária como impulsionadora da revelação e resolução do ser moderno com e na sua sociedade, em síntese aquela que se revela na decadência para as vanguardas modernas.

Como se sabe, a raiz moderna mostra a sua força na possibilidade de transformação da ordem vigente. Esse ser moderno na arte procurado pelas vanguardas portuguesas das décadas de 50 e 60, tantas vezes exclamado e requerido - mencionamos a importância de Almada Negreiros e Fernando Pessoa para as mesmas e a recuperação das suas obras na reivindicação do sujeito como para o avanço cultural português - surge na obra representado pela plenitude da experiência do modernismo.

Contudo, essa materialização realizada pelas vanguardas das décadas de 50 e 60 onde se insere Helena Almeida, para além de se revelar como sendo a «imagem cultural moderna» no seu íntimo desejo de o ser, o será pela transposição de limites que representa como a transposição da barreira do bidimensional fixada pelo suporte da pintura.

Podemos considerar que nas manifestações da arte das décadas de 50 e 60 estará em causa e revelada uma transformação do próprio modo de ser e estar no mundo? Se assim o compreendermos podemos relacioná-la com a obra de Helena Almeida?

Podemos nós aprofundar neste estudo uma relação entre as vanguardas das décadas de 50 e 60 e a modernidade a partir da reflexão do “outro” necessário à materialização e à síntese?

O que teremos em nós desse “outro” moderno reflectido na experimentação e no campo visionário onde actua em termos intelectuais?

Teremos por isso de mencionar, dentro do debate sobre a mudança para uma nova era estabelecida para muitos nas décadas de 50 e 60 do século XX , a posição de Karl Mannheim¹²⁰ ao nos alertar para o cuidado necessário a ter na fixação de um novo momento histórico dada a omissão nele do papel dos seus precursores que esse processo impõe considerar ou que a ele se associam.

Será possível narrar uma vivência hoje mais profunda desse ser intersticial como resultado da experimentação moderna de pensamento associado ao desejo de inovação e de alteração do modo de ser global?

De forma controversa será que podemos nomear a actualidade de pós-moderna?

Se considerarmos a modernidade como responsável pelo reconhecimento do sujeito da dor, por exemplo, dele mesmo se revelar na contradição, e se relatarmos em suposição que o desvinculo com esse desejo de “morte” de uma modernidade tão dolorosa possa representar, ao invés de uma fuga ou repetição, a reinvenção pela redescoberta, podemos assumir com isso viver numa nova era distinta da moderna?

Contudo, concebendo que o conceito de modernidade consta a consideração da relação interna entre os opostos então, teremos de acentuar que a sua compreensão poderá estar associada no íntimo com a síntese que a obra de Helena Almeida nos apresenta.

Será então somente o desejo de “não Ser” o que poderá ser na contradição, que denúncia o pensamento redutor de que estas inovadoras formas, manifestas também na arte, de nada têm a ver com o nosso passado. Esse desejo torna-se, por isso, o próprio limite que encarna e fragmentariamente reduz o campo inimaginável de possibilidades existenciais pela não consideração de parte do nosso ser, aquele que hoje nos permite compreendermo-nos como somos.

Será igualmente um dilema actual a nossa aceitação do “outro” moderno em nós?

Ao partimos do pressuposto que essa dificuldade existe, será que podemos considerar na obra da artista o nosso confronto connosco próprios na reivindicação por esse “ser sujeito” considerado e reflectido pelo pensamento moderno?

Nesse sentido, a modernidade para nós envolta em decadência pode conter em si a beleza natural de um interstício revelado na poesia de Ser. No entanto, não deveremos neste momento esquecer que esse Ser poderá ser também reconhecido, aprofundando essa mesma decadência ou treva cuja embriaguez repugna.

¹²⁰ Karl Mannheim: *Ideologia e utopia, op.cit., passim.*

Por esse motivo, somos conduzidos a considerar a obra de Helena Almeida como uma das representações que incidem na reflexão sobre uma resolução histórica ansiada e que nos expõe, em parte, o confronto estabelecido do sujeito com ele mesmo, debatido pelo próprio durante toda a modernidade em virtude da proposta que lhe fora apresentada e com a qual, desde logo, se sentiu ameaçado a experimentar.

Terá a ênfase dada a Pessoa ou Almada finalmente nos elevado, de novo, para “lugares-outros” de representação? E, esses espaços “nunca de antes assim materializados” serão eles a expressão do que será também o ser português reconciliado consigo mesmo?

Com o desejo de mudança radical no modo de ser e estar global por parte das vanguardas, podemos considerar que as manifestações artísticas como as de Helena Almeida ou de Fernando Calhau são fundadoras da arte contemporânea portuguesa.

A arte enriquece assim com pequenos movimentos que nos provocam, provenientes da ousadia homem, do artista, do sujeito, como o traço que sai fora dos limites da superfície da tela, da obra a seguir representada, e que cria a possibilidade de encararmos novos espaços dos quais o sujeito terá possibilidade de habitar.



Helena Almeida, *Desenho Habitado*, 1977

Serão então esses os gestos que realmente procuram e se procuram na conquista de um “horizonte desejável” repleto de novos problemas que deveremos nós, a nova geração, agora encarar?

Ao partimos da reflexão do sujeito e de sua liberdade de salvaguardar a sua individuação e a sua relação com o outro sujeito, apenas podemos referir o não

cumprimento da promessa moderna: a não alienação do homem assim como o da conquista da sua liberdade. No interior da certificação do não cumprimento da promessa moderna a voz de uma vanguarda que se dá conta do risco do empreendimento da sua concretização.

Do futuro indeterminado ao futuro previsível consideramos pela obra de Helena Almeida possibilidades inimagináveis para o mesmo, procurando atenuar o efeito redutor que a acção de prever possa conter, procurando nesta atitude a transformação e a redescoberta.

4.2 Segunda Parte

Se levarmos em conta que “(...) o século XX como um enorme laboratório de experiências e novas propostas,”¹²¹ ponderamos que tenha sido intensificada a possibilidade de questionamento dos limites tradicionais da desenho e como Manuel Castro Caldas enfatiza acerca do mesmo: “o que fica registado é algo como uma incoincidência fundamental entre as conexões sensíveis e as conexões cifradas do visível(...)”¹²².

Representar pressupõe uma expressão do sujeito cognitivo e uma intencionalidade que o mobiliza e que pode levá-lo à construção do objecto artístico. Será que essa intenção presente também na tentativa de compreendermos o que é a Arte poderá ser referenciada a partir de um desejo de nos aproximarmos de nós próprios ou da expressão do indivíduo subjectivo?

O reconhecimento de uma existência rodeada de “produtos acabados” ou de imagens criteriosamente construídas e instituídas acentuaria a vontade das vanguardas de reencontrarem o seu gesto puro - fazemos referência ao “mito da originalidade” tão focado pelas vanguardas das décadas de 60 em Portugal - a possibilidade da sua própria redescoberta. Recuperariam assim o seu sujeito “adormecido”, ou seja, aquele que seria o responsável pela mudança ou o escolhido para gerar a novidade.

Esse voltar às origens da pureza do gesto sugere um reencontro com a ideia de identidade que permita o reconhecimento de uma razão criadora.

¹²¹Prefácio de Fernando Calhau, do catálogo, *O Génio do Olhar: Desenho como disciplina 1991-1999*, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 2000.

¹²²Manuel Castro Caldas, *Topos Outopos* in Catálogo “*O Génio do Olhar: Desenho como disciplina 1991-1999*”, *op.cit.*

Essa razão criadora, também ela reivindicada pelas vanguardas pretende desmascarar os embustes de uma “razão-outra” institucionalizada e de nada próxima desse sujeito que com ela se torna cada vez mais alienado.

Por esse motivo, damos ênfase à distância e à proximidade da arte com a razão substantiva que nos permite revelar, em parte, o *Sujeito* e o tempo histórico.

Romper seria então sinónimo de agregação e de renovação da “Alma portuguesa”, talvez até e de forma arriscada superámos das gentes ou do sujeito na arte e/ou até na vida.

Será então este o olhar responsável pela emancipação de Portugal na arte e pela transformação das suas «imagens culturais»?

Terá sido esse o movimento global aspirado pelo grupo surrealista português que em termos de projecção se manteve “iluminado” pelos homens de Orpheu que no seu futurismo abalaram as estruturas socialmente estabelecidas do seu ser em comunidade e do seu ser para si mesmo, mostrando e exibindo aquele que constantemente se esconde pelo choque que produz ao ser em nós reconhecido.

“O ano de 1914 terá sido o começo de uma sombria viragem para o mundo ocidental. Para nós portugueses, foi a véspera do começo de um período literário que ainda não acabou de terminar: o modernismo. Filhos perturbados e fascinados de Orpheu e de um Fernando Pessoa sorrindo eternamente em itálico, é o que ainda hoje, em parte, somos todos nós ou, pelo menos, os melhores de nós.”¹²³

Sabemos que a grande aspiração de mudança em Portugal, no início do séc. XX, se relaciona com e em relação aos vários campos sociais. Contudo, a mais forte e, talvez, a mais profunda tenha sido, em Portugal, a que surgiu das vanguardas da arte e da literatura.

Por isso, não será para nós forçoso comentar a importância desses homens- das artes e da literatura em Portugal - como Fernando Pessoa, Almada Negreiros, e as vanguardas das décadas de 50 e 60 pois a síntese com eles é permitida e ousada.

Para eles, a noção de que em Portugal não se “vive” como nos fala Almada Negreiros, numa conferência de 1926, remete-me à necessidade de reacção para a qual nos impulsionou a geração de Orpheu:

¹²³ Eugénio Lisboa, *O segundo modernismo em Portugal*, Amadora, 9ª edição, Biblioteca Breve, 1977, p. 13.

“(…) mas nas gentes do Orpheu havia mais do que uma simples reacção ao tédio. O modernismo ergue-se como uma monumental agressão à razão, ou àquilo que se começou, bem ou mal a considerar como os fracassos da «razão naturalista».”¹²⁴

Com a geração de Orpheu a intensidade da experiência que permite a resolução e a reinvenção na compreensão de Portugal e do Ser. Já com as vanguardas teremos a continuidade e a materialização dessa constante necessidade e, porque não a sua aparente compreensão.

Ao comprometermo-nos com a releitura da obra de Helena Almeida entendemos o que também permite essa ousadia, e porque não, em vários sentidos, a existência do “outro”.

Sendo esse “outro”, para nós neste momento, a obra de Helena Almeida, narramos a possibilidade de autocrítica da razão que ela nos proporciona e a sua percepção como imagem cultural que dá corpo à ideia efervescente de vanguarda presente no projecto Alternativa zero, de Ernesto de Sousa.

Entretanto, cabe considerarmos um novo “outro” da representação que dá à obra a sua existência individual, na sua total individualidade, convergindo assim e também, para a aceitação da sua distinta existência em relação aos grupos artísticos das vanguardas modernas.

Na sua relação com a ideia de vanguarda presente na obra de Ernesto de Sousa, a obra de Helena Almeida surge dentro desta ideia e fora dela e porque não num “estar entre” que permite materializar uma relação de existência dupla nesta tese enfatizada.

Podemos ainda realçar que as artes plásticas possivelmente não se revelaram efusivamente e em todo o seu modernismo antes das décadas de 50 e 60 em Portugal. Essa certificação será o que nos permite compreender a postura de Ernesto de Sousa ao considerar a necessidade de «começar do zero». O zero anunciado que não parece negar o nosso passado cultural, como anteriormente mencionado, é provocador desse regresso a si proposto, resgatando o que de mais intenso a experiência oferece. Desta vez, e próximo como herança destas vanguardas, aqueles que até hoje nos instigam com as suas palavras profundas de resgate do Ser enquanto sujeito e do próprio ser português: Fernando Pessoa e Almada Negreiros.

¹²⁴Eugénio Lisboa, *O segundo modernismo em Portugal*, op.cit., p. 19.

*“o Orpheu foi mais do que uma viragem: foi um abalo sísmico de uma tal intensidade e fulgor, que ainda hoje se lhe sentem os efeitos. (...) foi um investimento total de um grupo de Homens que ousaram ousar, uma missão impossível, um apocalíptico sondar ontológico (Eduardo Lourenço), uma dança da morte no fio acerado duma corda tensa, uma apropriação sistemática do paradoxo como método de apreensão do real mais fundo: «se queres ser profundo», dirá um pouco mais tarde o presentista José Bacelar, herdeiro do Orpheu, «aprende a pensar à beira do paradoxo»”.*¹²⁵

A viragem das artes parte então e, hipoteticamente, de uma contemporaneidade que procurou resgatar a herança das personalidades acima referidas para concretizar o seu modernismo nas artes.

Talvez possamos afirmar que Helena Almeida ao incorporar e romper com o movimento moderno, não plenamente materializado a nível nacional num Portugal ainda fechado, inova e representa com a sua obra a síntese da arte contemporânea portuguesa.

De certo, que iríamos neste momento supor a existência de um novo momento histórico contudo, não somos capazes de o assumir. Podemos apenas propor que a obra de Helena Almeida se apresenta emancipada pela síntese que a artista produz, em relação à sociedade não só a portuguesa mas também moderna na sua globalidade.

Sua obra reflecte por isso a substância que nos permite aceder aos conteúdos entendidos ou sentidos como reveladores de um novo modo de pensar.

Em Portugal, “cultivar a nossa alma” seria o motivo para garantir o entusiasmo que nos falta, que pode ser tão flexível quanto o nosso próprio olhar o permitir. Nada mais profundo e esclarecedor do que a possibilidade de ser na reinvenção, podendo esta surgir a partir de uma palavra tão distinta como a proveniente de uma frase de Fernando Pessoa, ou neste caso, de uma obra de Helena Almeida sua sucessora.

De Orpheu ao projecto liderado por Ernesto de Sousa: imprescindíveis para a compreensão das várias manifestações artísticas da arte contemporânea portuguesa. Ao mesmo tempo, mostram-se igualmente e hipoteticamente imprescindíveis também para a compreensão da necessidade de agregação pela desconstrução. Essa agregação poderá encontrar-se possivelmente no interior de uma discussão do sujeito e sobre o sujeito não desconsiderada ou desprezada pelos dois momentos de vanguarda, do início e de meados da década de 60 do século XX.

¹²⁵ Eugénio Lisboa, *O segundo modernismo em Portugal*, op.cit., pp. 13-14.

No entanto, a natureza do ser português seria a fonte para a reunião de todos na transformação, justamente por ser esta natureza aquela que contém a possibilidade de nos reencontrarmos no «*Tudo ou Nada*». Reinventado, o mesmo, se encontraria no interstício, o representado pela obra de Helena Almeida, aquele que traria de volta a possibilidade de resolução de um Ser na dicotomia como a possibilidade de consideração e agregação das partes e, enfim a possibilidade de redescoberta.

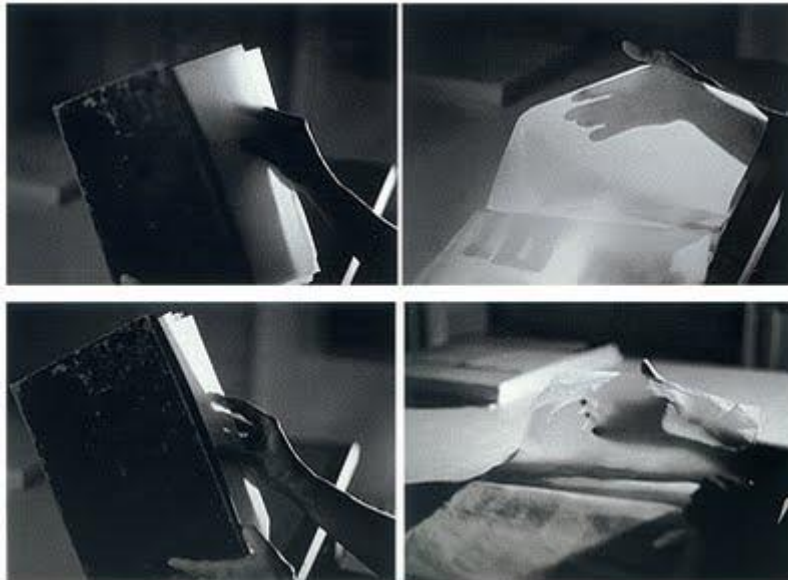
A não suposta existência plena do Ser será o motivo de uma divulgação radical da necessidade de reencontro do sujeito consigo mesmo assumida pelas vanguardas. E, se considerarmos a possibilidade de na reinvenção, como nos propõe Fernando Pessoa, encontrarmos a nossa já tão antiga sensibilidade que por assim ser esconde a novidade, reflectimos a sua revelação na obra de artistas como Helena Almeida.

A vivência num Estado fechado com uma ideia “cuidadosamente” construída permite-nos reflectir que, de facto, a anulação da instituição como a anulação de qualquer outra ideia institucionalizadora seria a acção necessária para não colocarmos em risco o próprio ser português. Contudo, talvez o grande ensinamento seja aquele que nos mostra esse “outro” em nós, o eu institucionalizador que se desconstruirá a partir da ousadia e porque não da coragem. Foi possivelmente essa, a nova aventura e em “novos mares nunca de antes navegados” a proposta moderna portuguesa? E será essa a proposta que irá permitir, em nossa opinião, o novo da modernidade na arte portuguesa?

Se recorrermos ao poema de Ernesto de Sousa dedicado por ele a Helena Almeida, no início deste capítulo apresentado, compreendemos a pertinente referência que faz aos homens da vanguarda- aqueles que se enlaçam no tempo para romper, visando alcançar a profundidade do ser sujeito- e a obra que se abre não mais para a expectativa mas na realidade para uma *Vita Nuova*.

«Nem sempre sou igual no que digo e escrevo.
Mudo, mas não mudo muito.
A cor das flores não é a mesma ao sol
Do que quando uma nuvem passa
Ou quando entra a noite
E as flores são cor de sombra.

Mas quem olha bem vê que são as mesmas flores.
Por isso quando pareço não concordar comigo,
Reparem, bem para mim:
Se estava virado para a direita,
Voltei-me agora para a esquerda,
Mas sou sempre eu, assente sobre os mesmos pés-
O mesmo sempre, graças ao céu e à terra
E aos meus olhos e ouvidos atentos
E à minha clara simplicidade de alma...»
Alberto Caeiro, Poesia



Helena Almeida, Estudo para dois espaços, 1977

5. Helena Almeida e a representação: a obra na obra

Iniciarmos uma reflexão sobre o que será então a obra de arte no trabalho de Helena Almeida pretende fazer referência a questões que se colocam também nas vanguardas das décadas de 50 e 60 quando procuraram a alteração de uma sensibilidade global, atendendo às novas expectativas na arte e na sociedade.

Dessa forma, questionamos o que poderá ser considerado a obra de arte na síntese realizada por Helena Almeida, considerando a impossibilidade de olharmos isoladamente a obra na fotografia, na actuação feita pela artista no seu atelier, somente nos vídeos ou nos seus desenhos. Consideramos na nossa leitura que a obra existe no observador enquanto sujeito transformador.

Todas as linguagens presente serão as materializações que permitirão a captação da obra na obra e analogamente a possibilidade do observador se rever, enquanto tal, reunindo os fragmentos que permitem dar um sentido à sua existência.

Existe nas décadas de 50 e 60 em Portugal, a procura de agregação até do que será “próprio dos poetas” na pintura, na escultura, na reflexão num movimento de não reclusão à categoria e de resgate das “partes” fragmentadas para que se alargue o campo de possibilidades de criação da obra e do próprio entendimento do ser sujeito enquanto tal.

Se narrar a obra, partindo do seu reconhecimento como tal, pode ser compreendido como a representação de uma das “partes” da obra, se é possível considerar e reconhecer o invisível a partir da representação - o não escrito semelhante às conhecidas “verdades escondidas” próprias da linguagem associada à reflexão sobre as artes - e entendida na profundidade desejada, então de que obra será feita a obra materializada?

Notas inconclusas

Pensar a obra de Helena Almeida em relação a Portugal e ao mundo pode colocar-nos na nossa já tão familiar situação de confronto com a questão de identidade nacional. “Nós e o resto do mundo” talvez seja o início de um encontro com a obra de Helena Almeida e conseqüentemente com a sociedade que a mesma espelha a partir da representação.

Por esse motivo, a hipótese desta tese em síntese pretendeu reflectir a vontade de redescoberta do sujeito na história, precisamente por necessitar de se reler, adequando-se às vicissitudes da vida como a das novas relações que se estabeleceram quando os portugueses se afirmaram historicamente em Naus navegando rumo a novas descobertas.

O debate já há muito iniciado sobre a questão nacional adquire uma efervescência talvez pela natural “irreverência” das vanguardas, quando por elas reintroduzido numa pertinente chamada de atenção “das gentes” para o reconhecimento de si.

E, em nosso parecer, essa paragem reflexiva une atemporalmente obras e sujeitos precisamente os que se entrelaçam de forma ousada para alcançarmos o “algo mais” identificado na profundidade do ser.

Apresentámos assim a proposta de reflectir a obra de Helena Almeida na sua relação com os modernistas, justamente por “sair fora” dos limites da superfície da tela na representação, na nossa hipótese, revelando uma atitude muito próxima dos conteúdos das manifestações das vanguardas modernas quando as mesmas procuraram na desconstrução a transposição de limites, atendendo ao seu “outro”, em parte, desconsiderado.

A dedução de um “lugar-comum” ausente e agregador dos fragmentos, poeticamente lido como o lugar de criação de sentido e que foi por hipótese, reivindicado na arte seria a possibilidade de reencontro com o sujeito.

Consideramos também que essa mesma reivindicação feita a partir da arte foi, em parte, materializada com intenções de encurtar a distância entre a arte e a vida, tal não era a importância da arte na resolução de questões existenciais. Contudo, o empreendimento do sujeito ou do artista traduzido em “estranhas e belas” formas na arte teria a sua “face-outra”, no final, na consideração efectiva da distância pela proximidade conseguida, e de uma procura pela mesma na preservação do ser e da própria arte.

Assim sendo, narramos o “Tempo e a representação” a partir da obra de Helena Almeida, procurando compreender os conteúdos das manifestações artísticas intrínsecas à modernidade. Ela, a sua obra, possibilita-nos unir, em nossa hipótese, os fragmentos quando a aliamos por dedução ao “outro” que permitirá construir a leitura e entender o seu trabalho, no Tempo. Poderá então ela ocupar o “lugar-outro” que materializa e que é identificado no diálogo sem data que a partir da obra de arte construímos? Em nossa leitura, sim.

Consideramos que a relação entre a obra da artista, o «Tudo ou Nada» pessoano, reintroduzido por Eduardo Lourenço, e o «Tudo e Nada» dadaísta por nós identificado, apropriando-nos da observação do autor, nos colocam em face dos propósitos que nos ocuparam nesta tese e que procuraram reencontrar os conteúdos de uma vanguarda que se pretendeu e desejou considerar ser a imagem de uma nova época.

Entendemos que possa existir um sentido comum, identificado na leitura da obra de arte e na arte entre os modernistas portugueses como Fernando Pessoa e Almada Negreiros, os dadaístas e os surrealistas e a obra de artistas das vanguardas das décadas de 50 e 60 do século XX, na nossa tese, representado na obra de Helena Almeida.

Esse sentido comum poderia ser encontrado nas palavras de Ernesto de Sousa num poema dedicado à artista (v. pág.85 do 3º Capítulo) e que nos é conveniente lembrar pela sua afinidade com palavras já ditas também elas em “poemas-outros” como os da reflexão de Otília e Paulo Arantes que relembram as vanguardas modernas as que “(...) *se formam em torno de uma consciência de tempo modificada*”¹²⁶, como a de dadaístas e surrealistas exploradores de um campo desconhecido.

Para realizar uma abordagem à obra de Helena Almeida contextualizada foi necessário fazer coincidir a obra e o pensamento vigente no meio artístico e intelectual da artista proeminente num momento histórico para Portugal de previsível mudança. A situação histórica portuguesa das décadas em causa e, a vontade de transformação associa-se a um natural desejo de alteração de códigos e valores pré-existentis.

A aura por nós identificada nas vanguardas das décadas de 50 e 60 é lida na voz e na imagem e reconhecida nas reivindicações de poetas e artistas precursores sensíveis à necessidade de ser sujeito e em suas palavras de ser e recuperar a alma portuguesa.

¹²⁶ Otília B. Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes, *op.cit.*, p.102.

Se os intelectuais e os artistas que trabalham ao lado de Helena Almeida e que fundam a arte contemporânea portuguesa relembram e enaltecem as formas e as palavras dos homens de Orpheu num momento propício ao reconhecimento de si para a reinvenção “das gentes” no seu lugar de memória então foi preponderante pensar a obra da artista na sua relação com a sua herança cultural mais próxima. A relação que se estabelece na leitura realizada permitiu-nos reflectir Portugal, a sua relação com o contexto internacional da arte e encontrar o seu espaço no debate actual e intenso com o qual nos envolvemos sobre o moderno e o pós-moderno.

A expressão pessoal acerca de “paisagens inexistentes” revela-se na nossa leitura na obra de Helena Almeida na representação do “lugar-outro” que as possibilita. Ao mesmo tempo, revela-se na reclamação feita de reconhecimento de si lida na obra exposta às “poucas gentes” referenciadas por Pessoa e em epígrafe no 1º capítulo e as demais, fazendo alusão agora ao observador atento.

O espaço que se abre, representado na obra pela artista, talvez cumpra os propósitos das vanguardas modernas portuguesas precursoras de alterar as «imagens culturais» de Portugal. Essa necessidade de mudança, na continuidade histórica e referindo-nos às várias gerações na arte, redescobre-se no trabalho de Helena Almeida aliada à reclamação do sujeito em parte ausente para encarar de novo “lugares- outros” de representação.

Assim sendo, redescobrimos a “reivindicação” do moderno português nas obras das décadas de 50 e 60 em Portugal relida e materializada agora, a partir da análise da obra de Helena Almeida com o inovador gesto ousado próprio das vanguardas.

Na nossa tese, após a análise dos conteúdos das manifestações artísticas em relação neste texto, apontamos a obra da artista como a representação na arte da resolução do ser português nelas, e há muito, questionado. A obra permite a partir do interstício- em parte, adequado à resolução da situação histórica com a qual o português se debate- que o sujeito se reencontre e se reinvente no “lugar-outro” proposto agregador de fragmentos como os de um ser fragilizado entre aquém e além mar.

Atendendo à relação estabelecida e identificada em afinidade, da obra de Helena Almeida e os conteúdos das vanguardas modernas portuguesas- comentamos na relação a urgência de mudança e alteração dos códigos e valores vigentes a partir da releitura e reinvenção do sujeito na arte e na vida- consideramos possível pensar a partir da obra da artista, a arte contemporânea portuguesa como par de uma arte moderna de vanguarda estabelecida e tida como referencial em termos globais.

O conflito dicotómico que as vanguardas modernas também denunciaram a par da vivência contemporânea assinalada, resolve-se agora na obra e na arte de forma distinta daquela anteriormente por elas proposta, possivelmente relida na experiência de ser ou procurar ser sujeito. Dessa forma, encaramos na obra de Helena Almeida essa resolução proveniente da consideração das partes e da natureza do ser contraditória há muito debatida e em causa em termos da reflexão das questões existenciais do sujeito.

Ponderar o “interstício” na obra da artista analisado pela própria desconstrução da imagem, permite-nos aprofundar questões tão próprias da sociologia¹²⁷ como da arte, ao mesmo tempo, que reflectimos as categorias questionadas de novo nas décadas de 50 e 60 quando os artistas se referiam à sua arte, apropriando-se do que era da pintura, da escultura, da poesia ou do teatro, sem o carácter redutor de exclusão na sua prática.

A abordagem a uma arte da vanguarda moderna na globalidade permite-nos entender a obra de Helena Almeida no contexto internacional e assumir que a mesma coloca Portugal em tempo no seio de um debate específico da nossa actualidade.

Em termos de nota inconclusa da nossa tese não poderíamos deixar de referenciar que a obra de Helena Almeida possivelmente coloca o sujeito no lugar propício à autocrítica da razão.

Como herança do “outro” a recriação na obra de Helena Almeida da nossa existência numa resolução poética das questões contraditórias do ser como a da sua vivência interna e externa. O corpo “garantirá” o empreendimento pois para ele o mesmo terá de ser reconhecido e reencontrado.

Da análise da obra da artista enfatizamos a possibilidade de na representação reflectirmos aspectos da natureza do ser em conflito no momento da materialização na sociedade dos propósitos da modernidade na criação de um Estado moderno. Dessa forma, a obra em toda a sua modernidade pela crítica e síntese que nela em hipótese podemos identificar e em toda a sua contemporaneidade, pela resolução plástica da dicotomia em causa apresentada, contém em si uma espécie de originalidade que poderá somente ser comentada pelo “outro” no momento em que nela se revê e revê toda a sua relação com o seu ser sujeito e com a sua história.

Na análise da dicotomia, na nossa hipótese e leitura, na obra em estudo representada e oriunda da relação «dentro/fora» enfatizamos a reflexão sobre a postura das vanguardas modernas em desmascarar uma razão instrumental em prol de uma razão

¹²⁷ Fazemos referência assim à reflexão realizada por Boaventura Sousa Santos, importante referência neste texto, em especial ao longo do 2º Capítulo desta dissertação de mestrado.

substantiva por elas requerida. Por esse motivo, referimos a importância do “interstício”, da proximidade e da distância, na obra de Helena Almeida identificados como representação da possibilidade de uma autocrítica da razão esclarecedora e proveniente da contemplação e agregação das “partes” que em nosso parecer acrescenta algo mais à vontade radical das vanguardas modernas de dissolverem a arte na vida .

Consideramos presente na obra de Helena Almeida em síntese e no campo da arte a redescoberta histórica do desenho. Esse novo modo de «ser e estar» materializado, que advém de um confronto que a artista empreende com a própria pintura, provavelmente traça os limites da sua originalidade. E esses, como limites, existirão com a consideração de que permanece latente a possibilidade da sua própria transcendência enquanto tal. Na reflexão fica criada a oportunidade de eles mesmos se confrontarem com o seu “ser fragmento”, o seu ser a obra de uma “obra-outra” e, dessa forma, questionarmo-nos sobre o que será então o limite desse seu «ser e estar original».

Reflectimos por isso, que a obra de Helena Almeida nos projecta para a resolução de questões abordadas também durante os primeiros momentos do século XX- o confronto entre o externo e o interno, a revelação do irracional e o racional- projectando-se também ela para um “outro-lugar” supostamente por novos limites traçados. Esse “lugar-outro” possível pela representação e, portanto, representado coloca a nu, em parte, os impasses culturais portugueses, resolvendo-os quando recupera o “outro” em si, o seu estar “lá e cá” ao mesmo tempo, permitindo assumir uma reconciliação do ser português com a sua própria natureza.

“É a Hora!”¹²⁸

¹²⁸ Fernando Pessoa, Mensagem, *op.cit.*, p.91.

Bibliografia

ADORNO E HORKHEIMER, *Dialética do Esclarecimento*, Jorge Zahar editores, Rio de Janeiro, 1985.

ALVES, Clara Ferreira e CALHAU, Fernando, *Passageiro assediado*, Lisboa, 2001.

AMARO, Teresa Roque, *Entre Celtas e D. Sebastião, que raízes?* in revista “*História*”, nº79, Maio, Lisboa 1985.

ARENT, Hannah, *A crise na Cultura: sua importância social e política* in “*Entre o passado e o futuro*”, 2ª edição, editora perspectiva, São Paulo, 1972.

ARNHEIN, Rudolf, *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*, Livraria Editora, São Paulo, 1994.

ASSOUN, Paul- Laurent, *A Escola de Frankfurt*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1989.

BAUDELAIRE, Charles, *O Pintor da vida Moderna*, tradução Adolfo Casais Monteiro, Lisboa, editorial “inquerito” Ltda, 1941.

BENJAMIM, Walter, *Sobre Arte, técnica, linguagem e política*, introdução T. W. Adorno, Lisboa, Relógio d’Água, 1992.

BENJAMIM, Walter, *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*, 4ª edição, editora brasiliense, São Paulo, 1ª edição de 1985.

BERARDO, José Manuel, *Aqui e agora: em torno do minimal*, introdução José Manuel Berardo, Sintra Museu de Arte Moderna, colecção Berardo, Sintra, 2003

BERMAN, Marshall, *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, 1ª reimpressão, Editora Schwarcz LTDA, Companhia das Letras, São Paulo, 1972.

BOURDIEU, Pierre, *Trabalhos e projetos* in Renato Ortiz (org.): “*Pierre Bourdieu: Sociologia*”, São Paulo Ática, 1983.

BRAGA, Ruben, *A Apercepção Originária de Kant: na física do século XX*, Editora Unb, Brasília, 1991.

BURGUIÈRE, André, *P.Panofsky Braustein*, in “*Dicionário das ciências históricas*, Rio de Janeiro”, Imago, 1993.

BURMESTER, Maria, “*Sem Limites: fotografia, vídeo e cinema*”, Porto, Coleção da Fundação de Serralves, 2003.

BURKE, Peter, *A Escrita da História: novas perspectivas*, 2ª reimpressão, Editora UNESP, Fundação para o desenvolvimento da Unesp, São Paulo, 1992.

CALHAU, Fernando (1948-2002), *Work in Progress*, Lisboa, Fundação Caloust Gulbenkian, 2001.

CALHAU, Fernando (1948- 2002), *Interior-Exterior: arte portuguesa contemporânea*, Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea e Ministério da Cultura, 1997.

CALHAU, Fernando (1948- 2002), *Imagem sem Imagem: arte portuguesa contemporânea*, Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea e Ministério da Cultura, 1997.

CARLOS, Isabel, *Helena Almeida*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005.

CASSIRER, Ernest, *Essência e efeito do conceito simbólico*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1989.

CHARTIER, Roger, *Por uma Sociologia histórica das práticas culturais* in “*História Cultural: entre práticas e representações*”, Lisboa, Difel, 1990.

DUARTE, José Afrânio Moreira, *Orfeu e a influência de um Mito* in “*Fernando Pessoa e os Caminhos da Solidão*”, José Olímpio Editora, 2ª edição, Rio de Janeiro, 1985.

FAORO, Raymundo, *A origem do Estado Português* in “*Os donos do Poder: formação do patronato político brasileiro*”, Vol.1, 7ª edição, editora Globo, Rio de Janeiro, 1987.

FREUD, Sigmund, *Escritores Criativos e desvaneios* in “*Sigmund Freud*”-Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, imago editora LTDA, vol. IX(1906-1908), Rio de Janeiro, 1976.

GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas e sinais*, Morfologia e História, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, E., *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*, edições Martins Fontes, São Paulo, 1987.

HABERMAS, Jürgen, *O Discurso Filosófico da modernidade*, Lisboa, Dom Quixote, 1990.

HALBWACHS, Maurice, *A Memória Coletiva*, Biblioteca Vértice, 2ª edição, São Paulo, 1990.

HOBBSBAWM, Eric, *Atrás dos Tempos: declínio e queda das vanguardas do século XX*, 1ª edição, Campo das Letras, Porto, 2001.

HUYGHE, René, *Diálogo com o Visível*, Bertrand Editora, Venda Nova, 1994.

JAMESON, Frederic, *O Marxismo Tardio: Adorno ou a persistência da dialética*, Boitempo Editorial, São Paulo, 1997.

JAMESON, Frederic, *O Inconsciente Político: a narrativa com o ato socialmente simbólico*, Editora Ática, São Paulo, 1992.

JAMESON, Frederic, *Marxismo e Forma: Teorias dialéticas da Literatura do século XX*, editora Hucitec, São Paulo, 1985.

JESUS, Manuel Nobre de, *Luminosidade no Desenho*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Mestrado em Desenho, 2007.

JIMENEZ, Marc, *Theodor Adorno: Arte, ideologia y teoria del Arte*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1973.

JORGE, João Miguel Fernandes e BARBOSA, Maria Manuel Pinto, Rui Chafes, *Fernando Calhau: um passo no escuro*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa/Guide Artes Gráficas, 2002.

JUSTO, José M. Miranda, *Ernesto de Sousa: 'O fim do fim do mundo' ou depois da tautologia* in Ernesto de Sousa Ser moderno em Portugal, Assírio e Alvim, Lisboa, 1998.

KRAUSS, Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

LISBOA, Eugénio, *O segundo Modernismo em Portugal*, Venda Nova- Amadora, 9ª edição, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

LOPES, Vasco de Brito Costa Mendes, *Desenho: Tempo e Espaço*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Mestrado em Desenho, 2007.

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*, 3ª edição, Gradiva, Lisboa, 2004.

MANHEIM, Karl, *Ideologia e Utopia*, 4ª edição, Editora Guanabara, Rio de Janeiro, 1986.

MARCUSE, Herbert, *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, 8ª edição, Zahar editores, Rio de Janeiro, 1981.

MARCUSE, Herbert, *A Ideologia da Sociedade industrial: o homem unidimensional*, 6ª edição, Zahar editores, Rio de Janeiro, 1982.

MARIMÓN, Cecília Pereira e CARBALLO Josefa, *Helena Almeida*, Centro Galego de Arte Contemporânea, xunta de Galicia, Alva Gráfica, 2000.

MARZONA, Daniel, *Minimal Art*, Uta Grosenick editor, Tachen, 2004.

MILLET, Maria Alice, *Lygia Clark: Obra-trajeto*, editora Universidade de São Paulo, Coleção Texto & Arte8, São Paulo, 1992.

MOREIRA, Fernando Alberto Torres, *Identidade Cultural portuguesa: Espaço de autonomia e diversidade*.

Fonte: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/moreira2.rtf>

MASSIRONI, M., *Ver pelo Desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*, edições 70, Lisboa, 1989.

OLIVEIRA, Francisco, *O surgimento do antivalor* in revista “*Novos Estudos CEBRAP*”, nº22, São Paulo, Outubro, 1988.

OSBORNE, Harold, *Estética e Teoria da Arte*, Editora Cultrix, São Paulo, 1968.

PANOFSKY, Erwin, *O Significado nas Artes Visuais*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.

PAZ, Octavio, *O Labirinto da Solidão e Post Scriptum*, Paz e Terra, 3ª edição, rio de Janeiro, 1992.

PEREIRA, José Fernandes, *O Desenho Português e o Classicismo: Pensar e Fazer* in revista “*Arte Teoria*” nº 3, Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2002.

PEREIRA, Teresa, *O Traço Primordial ou o Desenho como Revelação* in revista “*Arte Teoria*” nº 3, Revista do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2002.

PESSOA, Fernando, *Mensagem*, 3ª edição, edição Fernando Cabral Martins, Lisboa, 2002.

READ, H., *O Significado da Arte*, ed. Ulisseia, Lisboa, 197?.

RIVIERA, Tania, *Arte e Psicanálise*, Jorge Zahar editors, Rio de Janeiro, 2002.

ROUANET, Sérgio Paulo, *A verdade e a ilusão do pós-modernismo* in “*As razões do Iluminismo*”, 2ª reimpressão, Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

SALZSTEIN, Sônia, *Autonomia e subjetividade na Obra de Hélio Oiticica* in revista *Novos Estudos CEBRAP*, nº41, Março, São Paulo, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa, *Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade*, Cortez editora, São Paulo, 1995.

SANTOS, David *Utopia e Vanguarda em Ernesto de Sousa* in *Arq./A- Revista de "Arquitectura e Arte"*, nº20, 2003, [Web Page] WWW.ernestodesousa.com/?cat=9 (Bibliografia passiva).

SANTOS, Maria Luisa Duarte da Silva, *A Criação Artística e o Processo Criativo: uma abordagem estético- plástica e psico- cognitiva. Estudo exploratório dos processos de criação em dois artistas plásticos: Graça Morais e Leonel Moura*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, tese de Mestrado em Teorias de Arte, Lisboa, Dezembro, 2004.

SARDO, Delfim, *Helena Almeida: pés no chão, cabeça no céu*, 2ª edição, Lisboa, editora Bial, 2004.

SARDO, Delfim, *O Cerco: arte contemporânea*, 1993.

SARTRE, Jean Paul, *Que é a literatura?*, editora Ática, São Paulo, 1989.

SAUSMAREZ, Maurice de, *Desenho Básico: as dinâmicas da forma visual*, colecção Dimensões, Editorial Presença, Lisboa, 1979.

SONTAG, Susan, *Contra a Interpretação e outros ensaios*, tradução de José Lima, Lisboa, Gótica, 2004.

SOUSA, Ernesto de, *Ser moderno... em Portugal*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1998.

SOUSA, Rocha de, *Desenho (IV volume) - TPU 19*, Editorial do Ministério da Educação.

SOUSA, M. Leonor Machado de, *O Destino de D. Sebastião- nova hipótese* in revista "História", nº79, Maio, Lisboa, 1985.

VENÂNCIO, Giselle Martins, *A Arte no tempo: por uma perspectiva sócio- cultural dos objetos artísticos*, in Revista de “*História e Estudos Culturais*”, vol. 3, Ano III, nº4, Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG, Outubro, Novembro, Dezembro de 2006.

WANDSHNEIDER, Miguel, *A indisciplina do desenho*, concepção Miguel Wandshneider, Nuno Faria, Lisboa, Ministério da Cultura/Instituto de Arte Contemporânea, 1999.

ZERNER, Henri, *A Arte* in Jacques Le Goff; Pierre Nora: “*História: novas abordagens*”, editora Francisco Alves, 1976.

CATÁLOGOS:

A indisciplina do desenho, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 1999.

O génio do olhar: Desenho como disciplina 1991-1999, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 2000.

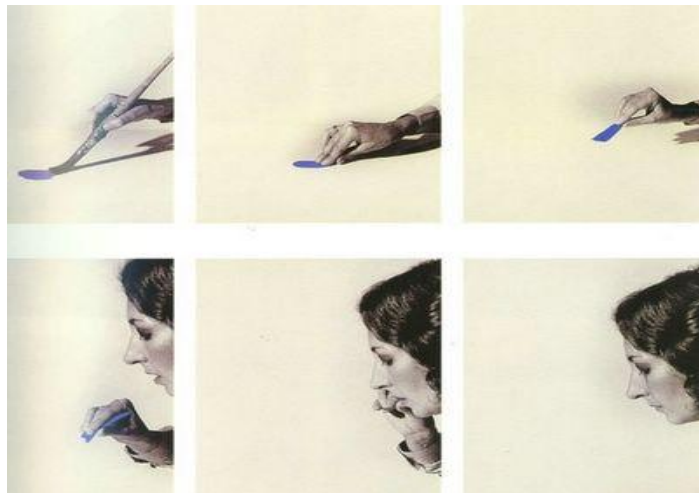
O Desejo do Desenho, Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, Câmara Municipal de Almada, 1995.

Resende: O lugar do Desenho, edição organizada pela fundação Júlio Resende em exclusivo para o BPI, Porto, 1993.

Anexo 1
ICONOGRAFIA



Helena Almeida, *S/Título de 1968*



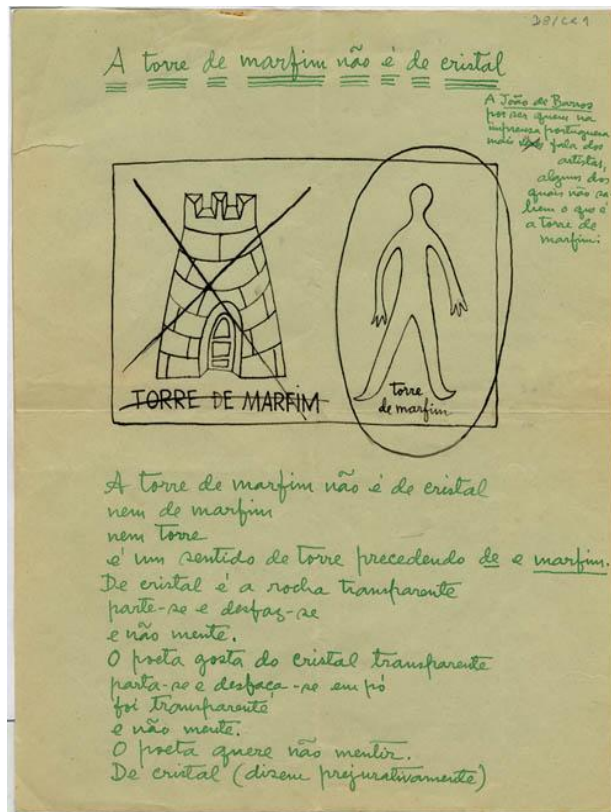
Helena Almeida, *Estudo para um enriquecimento interior*, 1977-78.



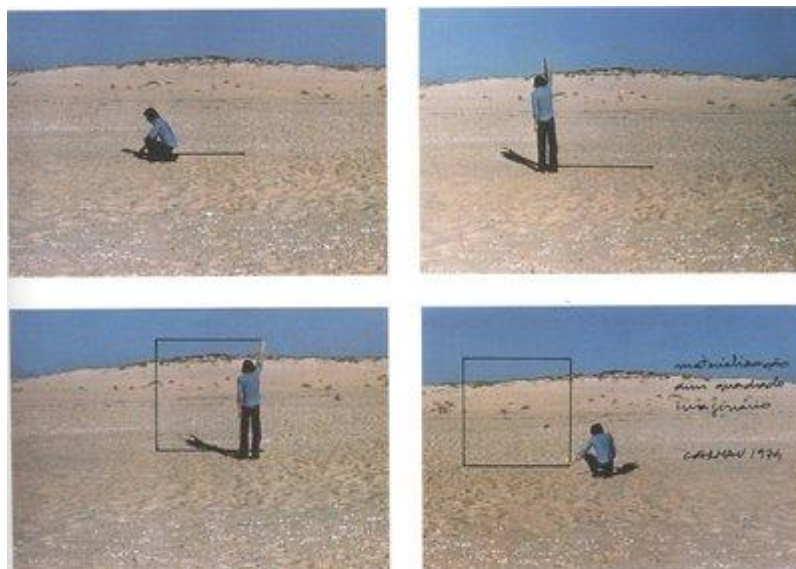
Para um enriquecimento interior, 1976



Helena Almeida, Desenho Habitado, 1977



Almada Negreiros,
A Torre de Marfim não é de Cristal



Fernando Calhau, *Materialização de um quadrado imaginário*, 1974



Helena Almeida, *A Casa*, 1985



Man Ray, *Les Larmes (variante)*, 1932



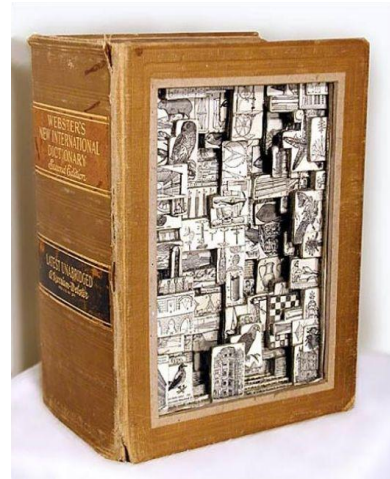
Helena Almeida, *Dentro de mim*, 2000



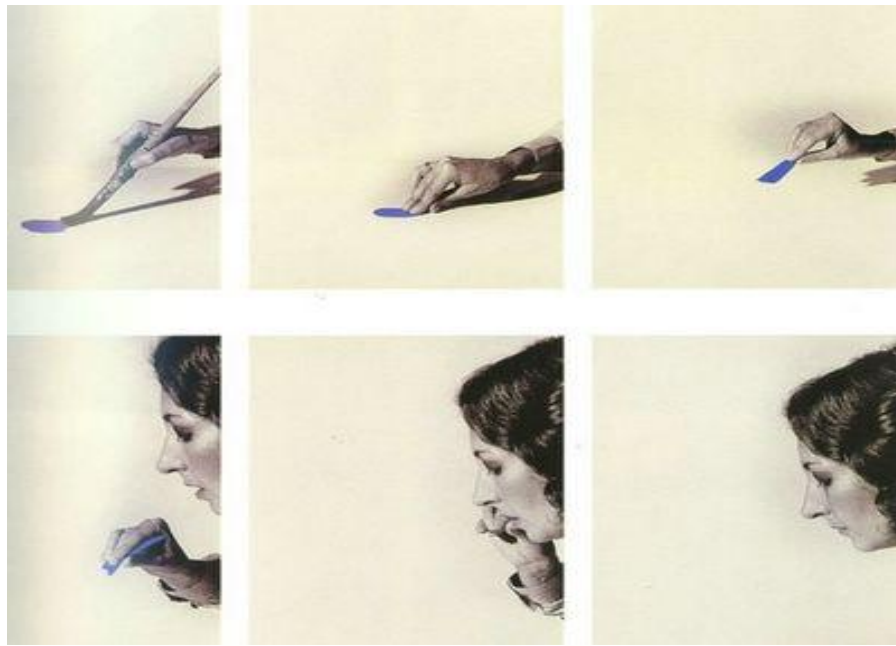
Helena Almeida, *Pintura Habitada*



Man Ray *Larmes*, 1932



Brian Dettmer, *New International Dictionary*, 2003



Helena Almeida, *Estudo para um enriquecimento interior*, 1977-78



Helena Almeida, *Para um enriquecimento enriquecimento interior*, 1976



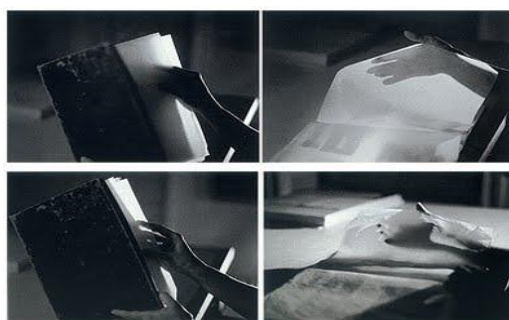
Helena Almeida, *Estudo para um enriquecimento interior*, 1977



Helena Almeida, *Corte Secreto*, 1981



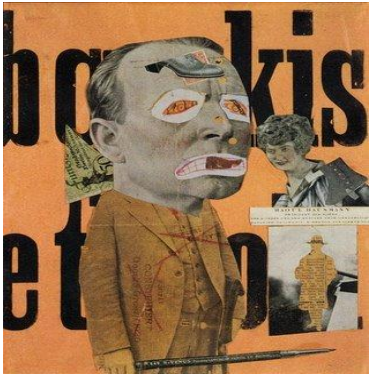
Helena Almeida, *Tela Habitada*, 1976



Helena Almeida, *Estudo para dois espaços*, 1977



Helena Almeida, *Ouve-me*, 1979



Raoul Hausmann "The Art Critic"
1919-1920- fotomontagem



Max Ernst "Feast of the Gods",
1948



Helena Almeida



Helena Almeida, A casa, 1979



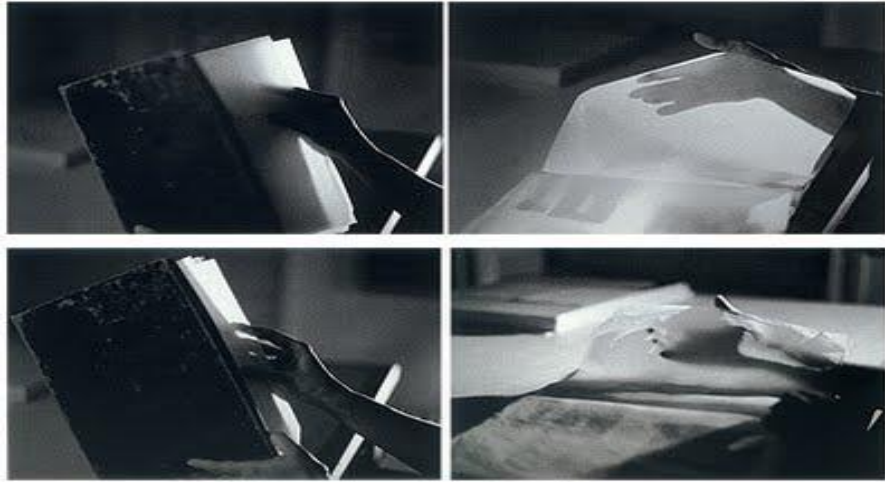
Helena Almeida, Negro Espesso, 1981



Helena Almeida, Desenho Habitado, 1975



Edven Bavcar



Helena Almeida, Estudo para dois espaços, 1977