

Four seasons, please! A pintura e o apagamento do mundo (#2)

Isabel Sabino¹

1. Prólogo

“DÁ LICENÇA?

Eu sou o Prólogo.”

Assim diz Tonio quando, no início da ópera *Os Palhaços*, aparece à frente da cortina do palco.

Como ele, falo na primeira pessoa, fazendo por estabelecer pontes entre as necessidades de entendimento que estão na origem do meu trabalho de estúdio e alguma pesquisa e reflexão que reverta para esse trabalho criativo e que, simultaneamente, possa abrir interstícios que potenciem espaços de dimensão mais crítica e objetiva.

A perspectiva em que me coloco é dupla, pois. Em primeiro lugar, há uma realidade em que vivo e uma que recorta os fatos do mundo por dentro de um processo de criação artística. Mas, por outro lado, esse processo evolui desde o início integrando um outro desdobramento, o da *theoria* (em grego: olhar para). Aí, é decisiva a vivência de uma certa formação artística em que a ideia de composição pictórica não se resume a somar elementos formais, ou mais ou menos icónicos, para construir um quadro ou uma série. Exige, para além disso, rotinas de análise permanente e de prospecção do processo criativo, em todas as suas dimensões. Compor torna-se, assim, quase sinónimo de criar, implicando na criação plástica um fazer aberto entre meios tão específicos como abertos.

Várias passagens entre meios expressivos, que não se esgotam nem na criação pictórica e nem na linguagem com que aqui escrevo, criam uma trama (um tecido, diria Barthes), um lugar de circulações que mais não é senão uma imagem diferida do nosso modo de pensar, raramente estanque. Fazer é inseparável de pensar e, assim, no estúdio mistura-se a oficina do fazer (técnica) com a busca da beleza (estética) e com um compromisso existencial e ideológico mais amplo (ética).

A série em que estou envolvida no estúdio, intitulada *Four seasons, please!*, batiza este texto. Antes, título parecido designa uma espécie de arrufo tenso com a realidade (no plural seria mais certo), em tempo de inassimiláveis mudanças climáticas e na reentrada adentro das quatro paredes cegas do meu estúdio atual ao qual, por ironia, chamo mesmo *Four Seasons*.

Isto porque esse meu estúdio – lugar mais desejado do que qualquer hotel – tem quatro paredes cegas e uma claraboia, ou seja, é como uma estufa com escassa ventilação, onde as estações do ano se confundem. E, naquele local, o Verão torna-se particularmente difícil, sufocante, acentuando-se a necessidade de ar livre. Por isso, o tema das quatro estações associado às mudanças climáticas vem impor-se naturalmente.

¹ Professora catedrática na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (Pintura e Teorias da Pintura) e Coordenadora do Mestrado em Pintura. Contato: isabelsabino55@gmail.com

“Please” torna-se, então, a invocação do que ali careço, mas também uma ironia como a que usam os jovens, quando ouvem algo demasiado óbvio...

De facto, parece impossível que o tema das cada vez mais perceptíveis alterações climáticas não seja urgente para todos. E, sem duvidar de que certamente há imensos artistas a pensar nisso também enquanto ali no estúdio e nos mundos feitos de tintas crescem as sombras de uma árvore invertida em reflexos de água, trato de indagar e colecionar casos contemporâneos e exposições em escala mundial com obras portadoras de inquietação parecida com a minha sobre o assunto, para melhor entender o meu próprio trabalho em curso².

2. *Four seasons, please. A pintura e o apagamento do mundo:*

- A pesquisa e o projeto

Inicialmente, a pesquisa contempla uma perspectiva ampla sobre os factos e polémicas do aquecimento global, das alterações climáticas resultantes dos efeitos da industrialização e da agricultura sistemática mal estruturada, da contaminação dos rios e mares e poluição generalizada, da mutação e extinção de espécies, do esgotamento e renovação das energias, da sustentabilidade. Passa por nomes como Al Gore, Frank (Bifo) Berardi, Naomi Klein, Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, Elizabeth Kolbart, Timothy Morton.

Depois, porque a criação artística se alimenta em grande parte do conhecimento artístico, no que diz respeito à arte contemporânea e tal como já antes escrevi, a aproximação a uma perspectiva sustentada da relação entre arte e natureza implica retroceder a ideias e casos colocados pela arte *poverta*, *land art* e arte conceptual, recordando Andy Galsworthy, Michael Heizer e Robert Smithson, ou Joseph Beuys, entre outros.

O estado da arte invoca ainda exemplos como: A exposição *Ecological Art Artists*, em 1969 (em Nova Iorque, com Lucy Lippard, Christo, Claes Oldenbug, Dennis Oppenheim, John Gibson e Robert Smithson, cujos textos se tornam essenciais); o Center for Land Use Interpretation e o seu American Land Museum (uma rede de locais expositivos associados à paisagem Americana); o *Smart Project* (plataforma internacional de reflexão e atividades artísticas empenhada nos princípios ecológicos que relacionam arte e natureza no *Combined arts/Ecological Arts Project 1998-2008* e na *Ecoartnetwork*³); o CAE (Critical Art Ensemble), colectivo criado em 1987 nos EUA que se empenha em projetos biotecnológicos desde 1998-99, como *Flesh Machine*, *Society for Reproductive Anachronisms*, *Cult of the New Eve*, *GenTerra*, etc., incidindo sobre métodos de reprodução humana e bancos genéticos, bactérias recombinadas, circulação de pragas químicas e bens alimentares básicos, etc.; a mostra *Radical Nature* no Barbican Centre de Londres (panorâmica de 1969 a 2009 com obras de artistas como Agnes Denes, os Ant Farm, Newton e Helen Mayer Harrison, Henrik Håkansson, Tomas Saraceno, Mark Dion, etc.); a 1ª e 2ª Bienal do Fim do Mundo em 2007 e 2009, em Ushuaia, no Sul da Argentina, evento artístico mundialmente expressivo, dado localizar-se a caminho da

² Uma primeira reflexão pública consequente da fase inicial da pesquisa é apresentada na conferência no ICOCEP (International Congress on Contemporary European Painting), em abril de 2017, na Faculdade de Belas Artes do Porto, com resumo publicado em: LARANJO, F.; LOUREIRO, D.; TORRES, S.; ALMEIDA, T. (Ed.). *International Congress on Contemporary European Painting. Abstracts Book*. Porto: University of Porto, Faculty of Fine Arts, 03-05 April 2017, p. 21.

³ SMART PROJECT SPACE 2008. Disponível em: <http://www.ecologicalart.org/sm.html>. Acesso em: 24 mai 2016.

Antártida e dedicar a 2ª edição inteiramente às alterações climáticas sob o título *Intemperie/Exposed to the Elements*; a apropriação on-line, desde 2007, da obra já referida de Joseph Beuys por outra dupla de artistas, os 0100101110101101.ORG; o trabalho de Mark Dion sobre o equilíbrio biológico do mundo natural com o Chicago Urban Ecology Action Group; os projetos do colectivo *The Fear Society* da Comunidade Autónoma da Região de Múrcia (Espanha) apresentados no *Pavilhão da Urgência* da 53ª Bienal de Veneza (2009) e na 8ª Manifesta (2010); quase todo o trabalho de Ólafur Eliasson; a conferência *Art & Environment* realizada no Tate Britan, em Junho de 2010, que lançou o CSPA (*The Center for Sustainable Practice in the Arts*) que permanece, deste então, com atividades diversas que incluem exposições e um *think tank*, com presença *on-line*⁴. Na sequência da mesma conferência, os Tate Papers nº 17, da Primavera de 2012, publicam o conjunto de textos intitulado *To the Ends of the Earth: Art and Environment*, sob direção científica de académicos de artes, ciências do ambiente e geografia⁵; e, finalmente por agora, a Bienal de S. Paulo de 2016 que, sob a designação *Incerteza Viva*, integra também a questão ambiental.



Figura 1

Isabel Sabino. *Volta ao mundo em ecologia*.

Fotografia digital. 2010.

Fonte: © Isabel Sabino

⁴ THE CENTER FOR SUSTAINABLE PRACTICE IN THE ARTS. Disponível em: <http://www.sustainablepractice.org/tag/tate/>. Acesso em: 6 mar 2017.

⁵ ALFEY, N.; DANIELS, St.; SLEEMAN, J. *To the Ends of the Earth: Art and Environment*. In: *Tate Papers*, no.17, Spring 2012. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/to-the-ends-of-the-earth-art-and-environment>. Acesso em: 7 mar 2017.

Transportando a indagação para o âmbito mais específico da pintura contemporânea, meu terreno de reflexão privilegiado, torna-se ainda mais claro que o tema ambiental se confunde com tudo o que se refira ao regresso à natureza ou simplesmente à relação com a natureza, pelo que decido restringir as referências do estado da arte (aqui de facto um estado da arte no sentido estrito do termo). Elejo representações de árvores, iconografia passível de reconhecimento direto, alusivo ou abstratizado, mas sempre dotado de forte poder invocativo do mundo natural, das questões associadas à sustentabilidade ecológica e, em suma, símbolo da vida em diversos sistemas míticos.

Ao longo de inúmeros exemplos, as árvores representadas em pinturas contemporâneas revelam-se como registros fiéis, contemplativos ou ficcionados, constatações de factos, denúncias, metáforas e alegorias de poder alargado, odes à alegria e ao prazer da vida, mas também trauma, *memento mori* e frequentemente *vanitas*, melancolia profunda.

Arrumados um pouco ao longo das estações do ano, e começando pela Primavera, vejo sucederem-se incontáveis casos de obras de artistas, os quais elejo aqui, por razões diversas, Ian McKeever, Alex Katz, Laura Owens, Manabu Ikeda, Yao Lu, Tomás Sánchez e George Shaw.

Neste pequeno grupo, as intervenções de Mc Keever pontuam a sua postura nos anos setenta um pouco ao jeito da *land art*, por exemplo na *Painting Against a Tree* (South Hill Park Arts Centre, Bracknell, 1975-1976) e na *Painting for a Hole in the Ground* (Chobham Common, Surrey, 1976-1977)⁶; ambas são obras que relacionam a pintura em sentido estrito com a sua natureza mais amplamente performativa no contexto ao ar livre onde interagem, aceitando a sua transformação por ação das condições atmosféricas e da passagem do tempo (a última, em particular, permite ainda invocar uma associação paradoxal à morte da pintura).

Manabu Ikeda⁷, outro caso curioso, desenvolve com técnicas gráficas elaboradas e pacientes demorados desenhos de grande formato, extremamente detalhados e narrativos, que podem tomar três anos na execução e tanto podem representar o horror de um tsunami como a capacidade de regeneração primaveril. E, de George Shaw –que há anos nos vem habituando a pinturas sombrias de locais suburbanos pouco visíveis, realizadas em tintas de esmalte – vale a pena recordar a sua tocante exposição *My Back to Nature*, em 2016, na National Gallery londrina; em telas escuras que mostram bosques penumbrosos, as árvores protagonizam uma antropomorfização do corpo do próprio artista e do nosso, perturbados por pequenos incidentes e marcas agressoras, não sendo raro os títulos acentuarem a tensão expressiva, como em *Every Brush Stroke is Torn Out of My Body* (2015-2016)⁸.

Depois, o tempo mais quente do Verão pode sugerir Ana Mata, João Paulo Queiroz, Maria Capelo, para destacar casos portugueses.

⁶ A primeira está disponível em: <http://www.ianmckeeper.com/photographic-works/early-landscape-installations/5-painting-against-a-tree-south-hill-park-arts-centre-bracknell-1975-1976/> e a segunda em: <http://www.ianmckeeper.com/photographic-works/early-landscape-installations/1-opening-shot-painting-for-hole-in-the-ground-1976-1977/>. Acessos em: 20 jun 2017.

⁷ WAKELING, Emily. Disponível em: <https://www.artforum.com/picks/manabu-ikeda-70742>. Acesso em: 20 jun 2017.

⁸ SHAW, George. *My Back to Nature. Images From George Shaw's Exhibition at the National Gallery*. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p04839fr/p0483dv0>. Acesso em: 20 jun 2017.

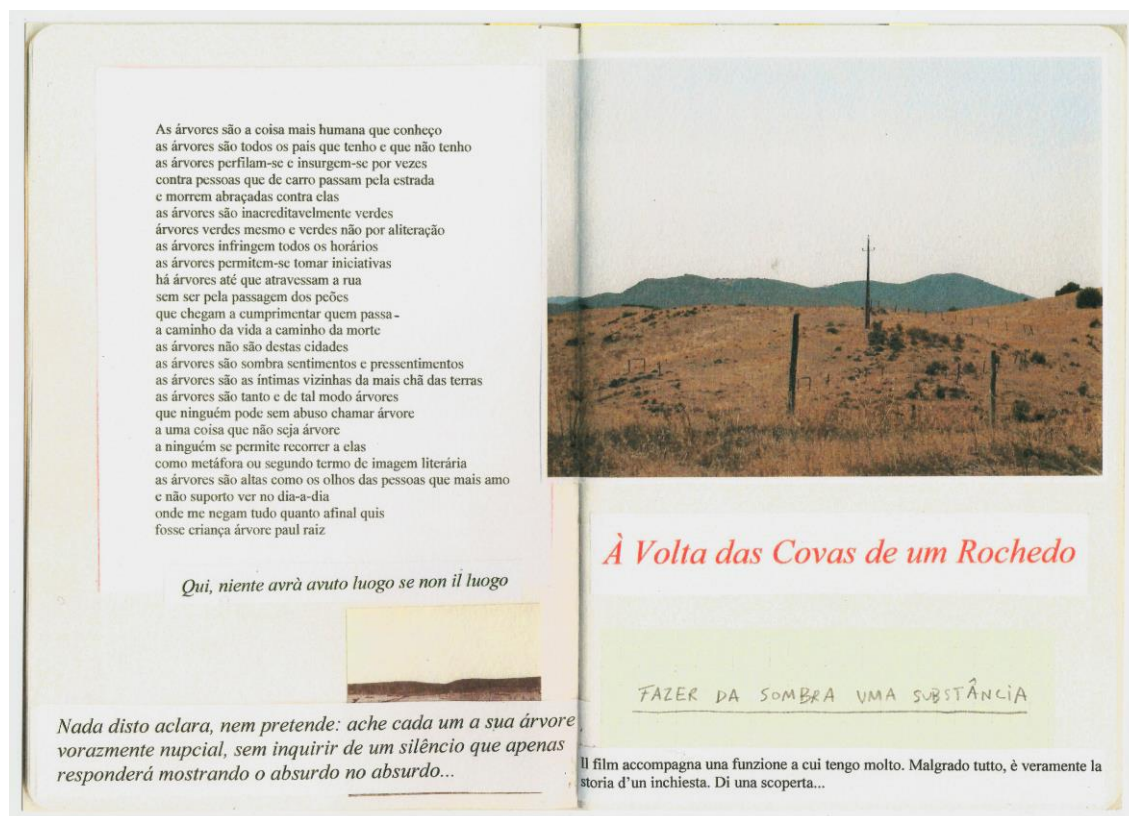


Figura 2

Maria Capelo. *Página de caderno*, 2015. 21,5x29,5 cm.

Técnica mista c/colagem. Na exposição *Deita-te, levanta-te e agora deita-te*, Fundação Carmona e Costa, Lisboa, 2017.

Fonte: © Maria Capelo

O caso de Maria Capelo, artista cuja obra tem surgido em pintura, desenho e escultura, permite perceber o subtil cruzamento de referências que alimentam um processo criativo, segundo desvenda discretamente nos seus livros de artista. Na página de caderno aqui reproduzida, confirmo na imagem fotográfica a secura quase esqualida do Verão do Alentejo (território do sul de Portugal), podendo ainda saber-se pela própria autora que:

A poesia das árvores é do Ruy Belo, e o outro excerto mais em baixo, que começa por *Nada disto*, é um bocadinho de uma poesia do Herberto Helder.

A citação em italiano é de um texto crítico sobre os filmes do Jean Marie Straub e da Danièle Huillet, assim como a citação em inglês, do Straub.

À volta das Covas de um Rochedo é de um poema do Hölderlin *À beira do abismo*, que tornei título da exposição na Cinemateca com os desenhos de Las Hurdes.

A citação *Fazer da sombra...*, do Dante, *Divina Comédia*.

Por fim, as fotos são de um horizonte entre Mértola e o Pulo do Lobo que visito há muitos anos, de vez em quando. A foto a cores é minha, e a pequenina da *Arquitectura Popular Portuguesa*, com muitos anos de diferença entre elas, mas esta paisagem ainda continua muito semelhante.⁹

⁹ CAPELO, M. Mensagem de correio electrónico para a autora deste texto, em 12/06/2018.

Efetivamente, essa exposição recente refere a três lugares que são assumidamente paisagens tradicionalmente pobres – a serra do Caldeirão, Las Hurdes, na Espanha e Santo Stefano Belbo, na Itália. Note-se, são escolhas muito precisas, já que o primeiro invoca a história pessoal de Maria, o segundo evoca o filme homónimo de Buñuel (1936), e o terceiro remete duplamente para o livro *A Lua e as Fogueiras* de Cesare Pavese (1950) e o filme *Dalla Nube Alla Resistenza* de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (1979).

No caderno que reúne fotos, desenhos, anotações de texto, o visual e o textual cruzam-se, e na exposição essas páginas abertas estendem-se numa longa vitrina, convidando a uma viagem que se percebe antecedida por outras da própria artista.

O trabalho de Maria Capelo é secreto por vocação e por convicção. A sua parte de luz, aquela que se dá à visibilidade, é a pintura e o desenho. Ambas afluem e desaguam num denominador comum, uma unidade de medida-padrão elementar, quintessencial e arquetípica – a árvore. Poder-se-ia dizer que nada mais há ou poderíamos brincar com as palavras e afirmar que “a árvore esconde a floresta”, mas é mais do que isso: as imagens – as coisas que Maria Capelo produz revelam e escondem, ao mesmo tempo. Quer dizer, dão-se a ver, na sua estranheza e evidência, na sua materialidade, como o eclipse de si próprias. A repetição produz o desaparecimento, mas esse processo de escavação da forma, a partir da escuridão do interior, engendra também uma espécie de clarividência, a estrutura de um pensamento em que a coisa e a palavra se tornam uma só. *Árvore*.¹⁰

Para evocar o Outono, entre Portugal e Espanha, é a vez de António López Garcia e João Queiroz. Sobre Garcia há muito que dizer, quando a tudo se sobrepõe a recordação do pintor real que é, no filme de Victor Erice *O Sol do Marmeleiro*. Ao fim e ao cabo, num Outono normal os dias depressa ficam mais curtos pois anoitece mais cedo, o tempo muda de soalheiro para ventoso e chuvoso. Mas, mesmo assim, surpreende-nos sempre a persistência do pintor na sua necessidade de fixar o modo como o sol toca nos frutos, imparável ao longo do dia e quando tudo muda ao longo da estação, até nos habituarmos, com ele, à paciente experiência do tempo que passa com a pintura. Ou até a pintura ficar pronta, porque incompleta.

Quanto a João Queiroz, exemplifica o desvio do olhar numa visão corporizada, que assume uma dimensão háptica muito patente no gesto e na empatia com a pele/superfície. De certo modo, acaba por não importar qual o relacionamento inicial com o entorno que, eventualmente, o motiva, sejam imagens provenientes de *stills* televisivos ou do contacto direto com a natureza. A consciência processual é decisiva nas obras, que implicam fases que podem envolver, por exemplo, registros diretos iniciais perante a natureza ou paisagem, depois aquarelas a partir deles e, finalmente, as pinturas que acabam por traduzir uma síntese interiorizada não da paisagem em si mas das suas representações, o que as imbui de um misto pessoal que remete à memória e à reinvenção, a uma contaminação de correspondências desviadas e metafóricas. A paisagem distancia-se, assim, da relação referencial (do natural), sendo na “construção de um processo de *estranhamento paisagístico* que tem vindo a definir a possibilidade fenomenológica da pintura”, como afirma Delfim Sardo.¹¹

¹⁰ FARIA, N. Escavar. Revelar o oculto. In: CAPELO, M. *Maria Capelo, Deita-te, levanta-te e agora deita-te*. Lisboa: Documenta/Fundação Carmona e Costa, 2017, p. 7.

¹¹ SARDO, Delfim. Estranhar. In: QUEIROZ, J. *Silvæ*, Lisboa: Culturgest, 2010, p. 28.

Talvez não interesse, assim, se uma aquarela se reporta ao Outono ou não, mas conte principalmente a medida que um certo momento, num Outono hipotético, se grava na mente em forma de pintura.



Figura 3

João Queiroz. 2007, Sem título.

Aquarela s/papel. 50x65,5 cm. Coleção Carmo Sousa Lima, Lisboa.

Fonte: Cortesia do autor.

Finalmente, o Inverno permite invocar Alex Katz, Anselm Kiefer e, novamente, Ian McKeever. Se Katz dá presença, quase sempre, à leveza do estereótipo em imagens pictóricas de fácil reconhecimento temático, numa obra de Kiefer como *Varus* (1976), a representação adensa-se no trauma, remetendo à História alemã e ao misto emocional que persiste na simbologia profunda: culpa e melancolia, redenção, esperança. E, para concluirmos o ciclo por onde começamos, a já referida *Painting for a Hole in the Ground*, de McKeever, inicialmente vista em ambiente primaveril, continua no mesmo local, na neve; mais recentemente, o mesmo autor revela em *Twelve Standing II* (2009-2011)¹² como a expressão prescinde da iconografia mais evidente na aparência da abstração, não deixando de evocar movimentos de fundo da forma e das suas razões profundas de ser, do seu fluxo de energia.

Cada um destes casos, a seu modo, é portador de narrativas particulares e de diversos modos de relação com paradigmas e experiências suas do tema das quatro estações. Podemos ainda visitar mais exemplos intermináveis, mudando o âmbito de relação expressiva, emocional, política ou globalmente simbólica, como Jean Dubuffet, Manuel Botelho, Johanna Calle, Paul Chan, Michaël Borremans, Tomás Sánchez, Francis Alÿs. Destes, destaquem-se os atores que manipulam a paisagem de Borremans, as cenários naturais edénicos de

¹² Disponível em: <http://www.ianmckeeper.com/paintings/twelve-standing/2-twelve-standing-ii-2009-2011/>. Acesso em: 20 jun 2018.

Sánchez à beira da submersão por lixo e, finalmente, o corte real da floresta pintada na vídeo performance de Alÿs que se aconselha vivamente a ver on-line no link facultado¹³.



Figura 4

Francis Alÿs (com Julien Devaux e Rafael Ortega). *Cut*. Still do vídeo, cerca de 1 minuto. 2015

Fonte: © Francis Alÿs

Mas, ao mesmo tempo em que se acumulam exemplos de pintura plausíveis como referências para o que me interessa, a natureza do tema suscita outras possibilidades de mapeamento e, sobretudo, a circulação de ideias começa a transgredir os limites ontológicos de cada suporte expressivo, de cada meio operativo.

Assim, também as árvores da floresta de *João Sem Medo* de José Gomes Ferreira e os ambientes fantásticos de Edgar Allan Poe se impõem na sua familiar estranheza; e a ficção científica de Philip K. Dick, o autor de *Blade Runner*, torna-se especialmente inspiradora no promissor conto do início da sua carreira *Of Withered Apples*, enriquecendo o acumular de informação que vai constituindo essa espécie de húmus, frequentemente indiferenciado, do projeto artístico que ainda procuro, mas que se desenha cada vez mais claramente.

Não se pense, contudo, que isto acontece antes do trabalho de estúdio, pois se, de facto, existe uma fase prévia de indagação que cruza o mundo com o questionamento interior, ao mesmo tempo disso evolui uma parte da pintura, com sentido exploratório, ajudando a materializar hipóteses que depois clarificam caminhos. É assim que, quando começo o trabalho mais concreto da pintura no meu estúdio Four Seasons, há imagens fotográficas: árvores que vi e fixei, gradualmente escolhidas uma a uma, uma para cada estação do ano – na lógica desejavelmente a preservar das estações do ano.

E há filmes, muitos filmes, e mais leituras, e poemas. E há o *Borda d'Água*.

O *Borda d'Água*, publicação das mais antigas em Portugal, é um pequeno almanaque anual que se publica desde 1929 na mesma editora, a Minerva. É impresso numa tipografia tradicional em papel de jornal fino e

¹³ FRANCIS ALÿS. Disponível em <http://francisalys.com/cut/>. Acesso em: 18 jul 2018.

mantém a mesma linha editorial e grafismo desde a sua fundação. Enorme sucesso popular, com preço habitualmente baixo, vende-se nas ruas ou em algumas tabacarias. Apresenta-se como "reportório útil a toda a gente" e contém prognósticos para o ano inteiro, mês a mês, bem como informações úteis. Assim, há calendário e efemérides, mas também indicações sobre o mar, a lua e as marés, conselhos práticos baseados na sabedoria popular (como provérbios, mezinhas, etc.), dados sobre ciência e astrologia. Inclui ainda previsões meteorológicas e para a agricultura, com destaque para conselhos sobre a época de sementeiras e outros trabalhos agrícolas.

No processo criativo destas pinturas, é o velho almanaque com conselhos para bem cuidar da agricultura que, num certo momento, desencadeia a ação, como um rastilho sobre uma floresta seca que se incendeia. Na realidade, como diria Hitchcock, o *Borda d'Água* é um *MacGuffin*.

3. *Four seasons, please. A pintura e o apagamento do mundo:* - *O projeto em curso (parte I)*

Agora, após alguns meses de trabalho frenético e seis pinturas concluídas em duas exposições na China, permito-me uma pausa pois, antes de retomar as atividades e começar as restantes, é oportuno um ponto da situação para rever o que já foi feito e corrigir ou reforçar o guião para continuar.

O projeto é simples à partida. Doze pinturas, como que para doze meses, cumprem a totalidade de um ciclo organizado em quatro grupos (quatro estações), cada um com três pinturas. Na génese das imagens fundamentais há quatro fotografias e quatro filmes.



Figura 5

Isabel Sabino. À esquerda: *Sem título*. Fotografia digital. 2013.

À direita: manipulação digital da mesma foto, 2017.

Fonte: © Isabel Sabino

Em cada um desses grupos de três pinturas, uma imagem fotográfica funciona como um cliché da estação do ano, dando origem a três versões próximas. A manipulação digital a que as fotos são sujeitas fracciona-as em duas metades falsamente simétricas, como que em negativo, reflexo ou fantasma distanciador, deixando depois que se manifestem ocorrências formais e pictóricas mais livres, para metaforizar a síntese final.

Os filmes são assinalados apenas por três imagens cada um, escolha difícil referente a cenas que, não sendo necessariamente as mais relevantes do ponto de vista fílmico, são expressivas para a narrativa pictórica e o paradigma procurado.

Entretanto, na tecelagem interior da pintura – de cada uma delas – abre-se um jogo que busca um espaço de maior liberdade e experimentação e, assim, o processo assume um componente lúdico e dimensões de prazer visual e sensorial que deixam uma parte dos resultados por decidir. Não é um adiamento conceptual, já que diversas opções estão tomadas, mas existe certamente uma suspensão mental parcial nesse deixar correr o jogo, permitindo que este ilumine outras escolhas mais tardias, ganhando tempo e tentando descobrir no processo as metáforas finais decisivas.



Figura 6

Isabel Sabino. Momentos do processo de estúdio.

Fotografias digitais, 2017.

Fonte: © Isabel Sabino

Por outro lado, há também em cada grupo um filme, como para as figuras e ações que expandem do ponto de vista narrativo e ficcional a relação direta com a ideia de paisagem: *Le Joli Mai*, de Chris Marker (1963); *Partie de Campagne*, de Jean Renoir (1936); *O Sol do Marmeleiro*, de Victor Erice (1992); *Retrato de Jennie*, de William Dieterle (1948). Na parte da série que trato neste texto, as pinturas realizadas implicam apenas dois desses filmes.

Nas três telas da Primavera, o diálogo de significados vive em parte de iconografia selecionada em *Le Joli Mai*. Este filme é realizado por Chris Marker (realizador) e Pierre Lhomme (câmara), precisamente por ocasião da assinatura do acordo de Évian, que põe fim à guerra que dura há oito anos entre França e Argélia, tornando esta independente. As filmagens tomam 55 horas nessa Primavera de 1962, simultaneamente com outro filme de Marker, *La Jetée*, e decorrem inteiramente nas ruas de Paris, sem atores a não ser os habitantes da cidade, o próprio realizador e os narradores Yves Montand e Simone Signoret.

Convém frisar que essa é a primeira Primavera em vinte e três anos que Paris vive um tempo de paz, desde o início da II Grande Guerra, em 1939. O filme em preto e branco é, assim, um retrato associado ao *cinema*

vérité e uma elegia de uma cidade que parece despertar, finalmente em paz, apesar da derrota de uma certa política, em vias de uma renovação que terá que integrar diferentes tensões. Estreia em primeiro de maio de 1963 e é premiado no Festival de Veneza desse ano.

Dele retenho inúmeras imagens e passagens, como a conversa entre arquitetos em que um afirma ser necessário começar por plantar árvores, ou o momento em que o narrador diz: “Os homens inventaram a naftalina da beleza. Isso chama-se arte.”¹⁴



Figura 7

Dois dos frames escolhidos do filme *Le Joli Mai*.

O da direita foi apropriado num fragmento da pintura *Four Seasons, please #3 (Spring)*.

Fonte: Marker (1963)

¹⁴ Excerto da fala do narrador no filme *Le Joli Mai*, de Chris Marker e Pierre Lhomme. Filme em preto e branco. 1963. Icarus Films. Excerto disponível em: https://www.imdb.com/videoplayer/vi2362485017?ref_=ttvi_vi_imdb_1. Acesso em: 21 jun 2018.



Figura 8

Isabel Sabino. *Four seasons, please #2 (Spring)*. 2017.

Acrílicas s/tela, 150x130 cm.

Fonte: © Isabel Sabino

Em seguida, o processo repete-se para as três telas do Verão: uma foto minha e alguma manipulação digital da mesma antecedem e dão forma à expressão pictórica que, libertando-se da via descritiva, sugere três ambientes cromáticos associados à memória da experiência estival, criando um contexto paralelo ao filme *Partie de Campagne*, de Renoir.



Figuras 9

Frame de Partie de Campagne e fragmento da pintura Four Seasons, please #6 (Summer).

Segundo argumento adaptado a partir de Guy de Maupassant, a história do filme centra-se num piquenique no campo, num domingo de Verão. Quando o Pai e o Noivo vão à pesca, a jovem Henriette é seduzida pelo tímido Henri, enquanto Rudolfe faz a corte à mãe. Mas a chuva interrompe o idílio. Anos depois, Henriette regressa, casada. A vida continuou e os domingos são tristes agora. “Venho aqui todos os dias. Sabes, tenho aqui as melhores recordações.”, diz Henri. E Henriette responde: “Penso nisso todos os dias”.



Figura 10

Isabel Sabino. *Four seasons, please #6 (Summer).* 2017.

Acrílicas s/tela, 150x130 cm.

Fonte: © Isabel Sabino

Jean Renoir entra no filme no papel do Père Poulain, o dono da estalagem. Na cintilação da luz entre a folhagem e na passagem dos jogos de sombra sobre as figuras, as roupas, o chão, a água e os objetos, o cineasta homenageia o pai e a pintura impressionista, de acordo com uma ideia de transitoriedade de tudo e fluxo permanente.

Interessa-me aqui, em especial, essa ideia de fugacidade na permanência da imagem pictórica.

4. Epílogo

Agora, é tempo de trabalhar o Outono e o Inverno.

Clarifica-se a trama tecida por passagens entre meios e referências diversas, o modo como se adensa a estrutura conceptual do pensamento e processo pictórico: Quatro estações, quatro fotos e quatro filmes para doze pinturas, os ditames de um almanaque popular português centenário.

E há ainda o acaso de um programa de televisão sobre ópera que me coloca no papel de Tonio, como digo no início. Quando se apresenta como o Prólogo, Tonio aparece vestido de personagem Taddeo – da peça de teatro que a ópera também contém – e avisa desde logo:

O autor procurou pintar de preferência um pedaço de vida.
Tem como única máxima que o artista é um homem e que é para homens que deve escrever.
E inspirar-se na verdade.¹⁵

Só depois desse prólogo, que pouco mais se estende além destas palavras, a cortina sobe e o espetáculo “a sério” inicia.

De facto, trata-se de uma representação – uma peça de teatro – dentro de outra representação, a ópera *Os Palhaços*, de Ruggiero Leoncavallo (primeira apresentação em 1892). Segundo Angelo Foletto, a ópera é “um verdadeiro manifesto do verismo”¹⁶ e das decisões estilísticas do autor antes mesmo da subida da cortina, no prólogo, dando logo a conhecer ao público a pretensão de identificar arte e vida segundo uma visão chamejante e “sonoridades orquestrais fellinianas”¹⁷ que imitam a pobreza das bandas de circo e criam um “tocante exotismo de rua”¹⁸. Aliás, explica ainda, a ópera verista surge como

contrapartida italiana de um certo tipo de literatura (romances seriais, histórias de aventuras, novelas de detectives e mistérios de assassinios) importados de França no final do

¹⁵ Area inicial de Tonio/Taddeo em frente da cortina, no libreto de *Pagliaci*, de Ruggiero Leoncavallo (tradução da autora).

¹⁶ FOLETTI, A. *Herbert Von Karajan conducts Pagliaci*. Texto de apresentação do libreto da ópera que acompanha a edição da Deutsch Grammophon da direção da peça por Karajan em 1965, p. 6 (tradução da autora).

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem.

século XIX e dirigidos à pequena burguesia, com o seu gosto voraz e pouco cultivado; as óperas veristas eram o equivalente italiano às novelas populares – ficção musical de cordel.¹⁹

A função deste personagem no prólogo é um pouco como a do coro, no teatro grego, ou do *compère*, no teatro de revista à portuguesa. Mas, enquanto nestes casos se trata de entidades exteriores ao enredo, ou seja, não são personagens da representação direta embora interajam para facilitar a relação com o público, nesta ópera este personagem faz também parte da peça, criando maior ligação entre a ficção e o real através do sistema de cena dentro de cena. Aliás, essa é a ideia central da ópera aqui em questão, quando Canio, cego de ciúmes pela infidelidade de Nedda numa cena que evoca Munch (*O ciúme*) e incapaz de distinguir a ficção da realidade, mata de facto na representação – e na vida real.

Há ainda, do ponto de vista estrutural da música e com papel narrativo, os *intermezzos*, que não são bem interlúdios, mas elementos musicais de ligação, em que o tema musical surge próximo das áreas ou peças fundamentais, também aí colaborando na capacidade do espectador de reatar a história.

Como Tonio, nesse papel duplo de quem apresenta e de quem faz parte da representação, corro o risco de criar um circuito fechado ou perder a distância necessária para beneficiar de um processo de potenciação do regime criativo através da tradução e da passagem. De facto, na formação artística que herdei pensava-se em “composição” como a teoria própria do artista. Não se falava (ainda) de “crítica genética”. Na senda de professores artistas com que trabalhei²⁰, a ideia de composição que desenvolvo ultrapassa em muito a simples organização do espaço pictórico e, de certo modo, talvez envolva algo do que hoje se concebe como crítica genética. Implica, no tempo da construção, um processo de análise permanente, de desdobramento na obra e no seu registo, um olhar para a obra enquanto processo criativo e fluxo generativo. Não se trata assim apenas de ler um objecto final, mas de uma *theoria* (“olhar para”) constante, um desdobramento do olhar e um trabalho de construção e decomposição da forma, do processo, da iconografia mais ou menos transparente ou opacizada na semiose plástica, das potencialidades interpretativas que têm que incluir ainda a própria génese do autor/artista, o sujeito que, como Barthes explica, se desfaz na obra.

Perante isso, a realidade da pintura amplia-se exponencialmente, inclui não apenas o seu eixo ontológico mais essencial, mas também o espaço para-pictórico. E, do mesmo modo, a realidade na pintura é tudo isso e mais ainda as múltiplas dimensões do mundo.

Parece tanto, talvez demais, ou será ainda pouco para pensar a realidade que fibrilha, ou o mundo que se apaga enquanto se acendem as cores e a sedução da pintura? A pintura, afinal, pensa a seu modo por dentro da fibrilhação da realidade.

Assim, por um lado é claro que existe o problema avassalador da realidade do mundo, as ameaças globais cada vez mais graves – o terrorismo e as guerras, os desequilíbrios sociais e a fome e, acima de tudo isso, a avassaladora questão ecológica que de facto ameaça de extinção toda a humanidade. Aliás, quando da recente viagem para o Brasil para o Congresso de Crítica Genética em Ouro Preto, nos *media* multiplicam-se notícias da floresta portuguesa que arde, visões dantescas com chamas, fumo, cinzas, árvores e casa queimadas, gente sufocada pelo fumo ou carbonizada, animais massacrados, questionando-se responsabilidades e culpas do sucedido antes dos remédios possíveis.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Devo muito a Luís Filipe de Abreu, Rocha de Sousa e Jorge Pinheiro na antiga ESBAL e já na FBAUL.

Pouco antes disso, também o documentário *Before the Flood* (A Inundação da Terra) de Leonard DiCaprio (produtor) e Fisher Stevens (realizador) é terrífico e esclarecedor da falta de visão e da corrupção pelos grandes interesses económicos que têm dominado os políticos, apesar dos avisos dos cientistas sobre a profunda questão das alterações climáticas e da sobrevivência humana, cada vez mais a curto prazo. Não é por acaso ainda que o Papa Francisco publica sobre o tema a *Carta Encíclica Laudato Si, Sobre o Cuidado da Casa Comum*, um extenso e excelente texto para católicos e não católicos, que apela à lucidez de todos numa perspectiva de esperança.

Obviamente, a urgência do assunto impõe-se e estou nele empenhada, em pintura e não só, como pintora e como ser humano. Contudo, estou ciente de que o poder da pintura como veículo de esclarecimento sobre a realidade é limitado e dúbio. Acredito que o seu papel, hoje, na competição entre meios diferentes muito mais eficazes e massivos, é mais discreto do que já foi. E a eficácia política inscreve-se numa estratégia do corpo a corpo e do mente a mente, numa ampliação do *tête-a-tête* que, como na sedução e no diálogo amoroso, insinua uma aproximação que envolve sobretudo o imaginário, de olhos nos olhos ou com eles fechados.

Não se trata, pois, de ilustrar um problema, mas de permitir que ele invada as quatro paredes do estúdio, sabendo que ninguém me devolve as quatro estações se não fizer eu por isso também. E a verdade é que o problema está ali, de facto: Naquele espaço pouco ventilado, o Verão torna-se insuportável e, admita-se com mais ou menos ironia, não há onde deitar fora a água suja dos pincéis.

É assim que o meu estúdio é metáfora do mundo e, tal como Lispector na sua escrita, a pintura é

[...] o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo precede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio.

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é uma matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.²¹

Pintar funciona do mesmo modo, como um exercício de procura que, por muito que se estruture conceptualmente, opera sem qualquer certeza de sucesso. E, mesmo quando numa série algumas obras parecem indicar o caminho, o momento é, de novo, para agir e pensar com o exemplo de Clarice, com as suas palavras sabedoras de tanta fragilidade, inquietação e determinação:

E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma²².

²¹ LISPECTOR, C. *A Paixão segundo G.H.* Lisboa: Relógio d'Água, 2013, p, 137-138.

²² *Ibidem*.

Venham, pois, o Outono e o Inverno.

Referências bibliográficas

- ALFEY, Nicholas; DANIELS, Stephen; SLEEMAN, Joy. *To the Ends of the Earth: Art and Environment*. In: *Tate Papers*, no.17, Spring 2012. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/to-the-ends-of-the-earth-art-and-environment>. Acesso em: 7 mar 2017.
- AUPING, Michael. *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*. New York: Prestel Publishing, 2005.
- BROWN, Andrew. *Art & Ecology Now*. London: Thames & Hudson, 2014.
- FARIA, Nuno. Escavar. Revelar o oculto. In: CAPELO, Maria. *Maria Capelo, Deita-te, levanta-te e agora deita-te*. Lisboa: Documenta/Fundação Carmona e Costa, 2017.
- FOLETTTO, Angelo. *Herbert Von Karajan conducts Pagliaci*. Texto de apresentação do libreto da ópera que acompanha a edição da Deutsch Grammophon da atuação dirigida por Karajan em 1965.
- FRANCIS ALÿS. Disponível em <http://francisalys.com/cut/>. Acesso em 18 jul 2018.
- FRANCISCO, Papa. *Carta Encíclica Laudato Si' do Santo Padre Francisco Sobre o Cuidado da Casa Comum*. Disponível em: http://w2.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html. Acesso em: 10 out 2017.
- GRANDE, J.; WEINTRAUB, L.; CORREDOR, N. LOYD, G. *Ecological Thinking/Curatorial and Artistic Practices Discussion*.
- SMART PROJECT SPACE 2008. Disponível em: <http://www.ecologicalart.org/sm.html>. Acesso em: 20 set 2017.
- IKEDA, Manabu. *The Birth Of Rebirth*. Kyoto: Seigensha Publishers, 2017.
- LARANJO, Francisco; LOUREIRO, Domingos; TORRES, Sofia; ALMEIDA, Teresa (Ed.). *International Congress on Contemporary European Painting. Abstracts Book*. Porto: University of Porto, Faculty of Fine Arts, 03-05 April 1917.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Lisboa: Relógio d'Água, 2013.
- MAYO, Nuria Enguita; BELTRÁN, Erick (Org.). *Guia da 31ª Bienal de S. Paulo, Como (...) coisas que não existem*. S. Paulo: Fundação Bienal de S. Paulo, 2014.
- QUEIROZ, João. *Silvæ*, Lisboa: Culturgest, 2010.
- MARKER, Chris; LHOMME Pierre. *Le Joli Mai*. Filme em preto e branco. 1963. Icarus Films. Excerto disponível em: https://www.imdb.com/videooplayer/vi2362485017?ref_=ttvi_vi_imdb_1. Acesso em: 21 jun 2018.
- RHEE, Wonil; WEIBEL, Peter; JANSEN, Gregor. (Ed.). *Thermocline of Art. New Asian Waves*. Ostfildern: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe/ Hatje Cantz, 2007.
- ROTH, Isabel. *From the Attic to the Cosmos. Myth on the Art of Anselm Kiefer, 1973-2007*. Tese, 2012. Disponível em: http://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/122. Acesso em: 12 mar 2017.
- SABINO, Isabel. Realidade, comunicação visual e capacidade crítica. In: SOUSA, Rocha de (Coord.). *Didáctica da Educação Visual*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996. p. 191-223.
- _____. Uma (In)certa natureza. In: QUARESMA, José (Org.). *Arte & Natureza. Ciências da Arte //Actas das Conferências 4*. Lisboa: Cieba/FBAUL, 2009, p-110-132.

SARDO, Delfim. Estranhar. In: QUEIROZ, João. *Silvæ, Lisboa*: Culturgest, 2010.

SHAW, George. *My Back to Nature. Images From George Shaw's Exhibition at the National Gallery*. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p04839fr/p0483dv0>. Acesso em: 20 jun 2017.

STEVENS, Fisher (Realizador) e DICAPRIO, Leonard (Produtor). *Before the Flood (A Inundação da Terra)*. Filme. National Geographic/RatPac Documentary Films. 2017.

THE CENTER FOR SUSTAINABLE PRACTICE IN THE ARTS. Disponível em: <http://www.sustainablepractice.org/tag/tate/>. Acesso em: 11 abr 2011.

WAKELING, Emily. Critic's Picks. Manabu Ikeda. *Revista Artforum on-line*. Disponível em: <https://www.artforum.com/picks/manabu-ikeda-70742>. Acesso em: 20 jun 2017.

Recebido em: 22 de junho de 2018

Aceito em: 06 de julho de 2018