

Fátima Pombo
Outono '01

1. Tendo perdido o sentido de orientação, devido à extrema semelhança das ruelas, águas, pontes e praças do labirinto e não estando já seguro dos pontos cardinais, decidiu-se a não perder de vista a imagem desejada... [Thomas Mann, A morte em Veneza]. A cidade é grande, as suas ruas cruzam-se, afastam-se e perdem-se num labirinto e, por momentos torna-se difícil dar com o caminho do regresso... [Claudio Magris, Danúbio].

A obra no espaço público pode ajudar a identificar uma ruela, uma ponte, uma praça... é uma referência do território para o passeante mais tranquilo ou para o mais enlouquecido, seja lá qual for a razão do seu amok. A obra pode ser o padrão que se deixa ficar, ao dobrar para qualquer perdição ou o padrão que orienta o caminho do regresso. O significado estético da obra, nestas circunstâncias, pode ser aquele que a especificidade do momento da existência lhe atribui, sem que a obra tenha sido motivo de contemplação por si mesma.

A sequência dos pátios alargava-se na sequência das praças livres. Também estas davam simplesmente umas para as outras, uma como que a antepça da seguinte... [Peter Handke, A tarde de um escritor].

A obra no espaço público é uma interrupção de horizonte... é uma forma que se impõe, que obriga a tomar precauções, que obriga a desviar os passos e que prende, até abusivamente, o olhar que seguia a sequência das praças livres. A amplitude rara dos sítios públicos, talvez faça sentir que se está só, ou talvez desperte uma sensação de liberdade, entre tanta gente possível, na cidade.

A aldeia já por si é melancólica. Não tem grande coisa, para além da fábrica de fiação de algodão, as casas de dois compartimentos onde vivem os operários, vários pessegueiros, uma igreja com duas vidraças de cores e uma miserável rua antiga que não mede mais de cem metros. (...) a aldeia é solitária, triste; está como perdida e esquecida do resto do mundo... [Carson McCullers, A balada do café triste].

Construir uma obra no espaço público pode sempre motivar os solavancos da ambiguidade, porque a existência de um corpo estranho, seja de que matéria for, altera a atmosfera e a respiração desse espaço. Apesar de triste e solitária e esquecida do resto do mundo, a aldeia tem uma forma de existência e não pode ser presa repentina de consolações artísticas. Além disso, para representar uma forma não melancólica, que combine com a melancolia, deve ser preciso estar habituado a despedidas e a viver entre elas. Ulrich deteve-se mais uma vez, mas agora numa praça da qual reconheceu algumas casas, e recordouse das lutas públicas e da excitação dos espíritos que haviam acompanhado a sua construção. Pensou nos seus companheiros de infância... [Robert Musil, O homem sem qualidades].

Tal como as árvores de Alberto Caeiro, é provável que a metafísica das praças seja a de não ter metafísica e não saber que não sabem, sendo cenários onde se desenrola a vida, onde germina actividade humana e se fixam imagens na passagem do tempo. As casas, a estátua, a fonte, o banco são peças desses cenários da memória, que a realidade confirma ou desmente.

Encostaste-te para trás na cadeira. Foi àquele lugar que fomos, escolhido ao acaso no Soho. Eu tinha andado à procura dele esta manhã, para o recordar. De alguma maneira esperava que estivesse lá sentada à minha espera. Naquele dia, os dois perdidos na nossa perplexidade, mal falámos. Disseste, "se me queres, aqui estou. Podes ter-me. Tu podes ter-me, tu podes". Mas isso era dantes... [Hanif Kureishi, Intimidade].

Os objectos artísticos não são dados numa sucessão temporal, como acontece com a música, porque se apresentam de uma só vez, num determinado lugar, embora possam esconder perspectivas, que dependem mais dos condicionalismos e limites do espectador do que do objecto. Mas, a contemplação, num só instante, traz muitas contemplações anteriores e muitos matizes das vivências. Nesse caso, o objecto de um lugar pode vir em conjunto com o lugar procurado, sendo afinal o objecto a guiar para trás, até ao ponto em que a recordação se suspende, alimentando a ilusão de que se voltou ao tempo abandonado.

Estes textos, entre tantos outros possíveis, falam do reconhecimento da vida, através da experiência associada a lugares e à sensação da passagem do tempo. Mas, será que se volta duas vezes ao mesmo lugar? O indivíduo da revisitação que vai à procura de si, não é o mesmo, nem aquele que encontra na sua lembrança é definitivamente ele, porque o passado é uma construção que se altera cada vez que é chamado. A experiência consciente do passado é aquilo que se quer ou pode trazer dele, para o dia de hoje. Tudo é arranjado pela nossa imaginação e, o sentido só existe, onde alguém o coloca: num sentimento, num olhar, numa frase, no silêncio, num convite. Tal como a experiência de um lugar ou de uma obra artística, também o sentido que distingue as experiências está atado ao indivíduo.

Às vezes, há coincidências. Em princípio, só a ideia de encontrar sentido nisto ou naquilo já é contraditória, porque mistura a esperança, o desejo e a razão. Figuras impossíveis.

2. Diria que a obra artística é, na sua qualidade de artefacto de contradições, essencialmente expressão de estados irredutíveis a explicações. O artista é o primeiro a estabelecer com a obra uma intimidade, que lhe escapa quando a entrega noutras mãos. Ele segue no objecto, misturado e transformado na forma e na matéria e renasce em cada encontro com o observador, pelo efeito de abundância que tem a obra na sua existência. Quando digo "expressão", queria situar-me à margem das discussões que debatem a condição da arte, segundo as lentes do expressionismo, do subjectivismo, do objectualismo ou do realismo, porque na condição de ser uma presença, a obra pede um interlocutor.

O artista aspira a que não se fique indiferente à sua obra e que se estabeleçam passagens (subterrâneas ou não), entre a obra e o espectador/contemplador/fruidor. A criação é um impulso narcísico irresistível e viciante, a ansiar pelo outro, ainda que esse outro seja anónimo e eternamente desconhecido.

O impulso que chamo narcísico, não quer dizer que esteja atormentado pelo desejo da confissão; a situação é mais complicada.

O impulso é motivado, segundo o meu ponto de vista, pelo desejo/necessidade de fazer a obra, testemunho da resistência do indivíduo no mundo.

Desprendida do seu deus, a obra fica vulnerável a um público que dê conta dela. Esse público ou já existe ou pode ser engendrado pela própria obra e, para o artista, por mais que ele o negue, o público não é um amor platónico, é o heterónimo de que necessita para não enlouquecer numa torre de marfim. O objecto de arte está ligado àquele que o cria, mas também àquele que o contempla, àquele que o pensa, que dele se lembra, que o transporta entre as coisas essenciais da sua vida. O objecto de arte não é abstracto, porque não há sensações abstractas e, quando a obra não tem nada a ver com a realidade imediatamente reconhecida, mais se pode falar da densidade das sensações e das cegas esperanças de que a arte, só por existir, já justifica.

Em O Prometeu Agrilhado, Prometeu, outorgando o fogo com o qual os mortais inventaram todas as artes, cometeu o erro de insuflar aos homens a esperança de que pela arte e pelo fazer, podem vencer todas as fraquezas e todos os limites. O acto criativo não deixa de ser um sucedâneo da trágica realidade de Prometeu, paradigma da condição humana, talhada entre a liberdade e as amarras, entre a razão e os tormentos.

O criador espera que alguém de fora o possa entender; espera, mais ou menos secretamente, ser mais amado do que rejeitado. O criador, que modifica a matéria, repousa depois no que realiza e quer que o outro descubra a importância do que está latente, mesmo nos trabalhos mais epidérmicos. Todo o objecto construído é feito de uma tensão que perturba, porque conforta, ou conforta, porque confunde. Há obras que são postas propositadamente à frente dos olhos do público, na rua, no jardim, na rotunda, na praça, no cruzamento... Há esculturas de Paulo Neves que marcam lugares e acontecimentos, singulares ou colectivos; são uma espécie de elemento vital que participa das experiências e das projecções dos indivíduos e que as pode enquadrar num espaço e num tempo, simbólico ou cronológico.

3. Numa perspectiva de arrumação da existência e dos seus territórios, segundo o princípio da ordem, da eficácia, da conveniência, da regra, até da lei e da série... o que importa é salvaguardar a função, vigiando a forma e os seus abusos.

A modernidade defendeu a transposição do pensamento claro e exacto para uma geometrização das formas, elogiando uma estética da recusa dos excessos, do ornamento, do decorativo, do detalhe inútil. Mas a arte, na sua inutilidade, tem dificuldade em negar-se como lugar por excelência da ficção, onde a forma é o campo de manifestação privilegiada. Através da transformação da matéria chega-se a formas insuspeitadas, de que o pormenor pode ser uma necessidade e a forma, sem cumprir nenhuma função prática, torna-se apetecível.

Que legitimidade preside aos artefactos que estão à margem das nossas necessidades primárias? Aproximome da convicção de que são necessidades emotivas e só depois são reflexivas, porque tudo começa por ser impressionista, rápido e súbito, pelo menos no sentido em que um artefacto passa a pertencer ao universo pessoal das sensações e das conversas e da lentidão retrospectiva ... ou seja, à pessoalíssima concha de ressonâncias. E é assim, que só cada um sabe ou suspeita, porque é que as esculturas de Paulo Neves das Bibliotecas de Vila Nova de Cerveira ou de Santa Maria da Feira ou as do Museu Amadeu de Souza Cardoso, participam das suas voltas privadas.

A arte é um ofício? Ser artista é um ofício? O artista é ainda artista quando responde a uma encomenda?

Ainda que não me pareça relevante especular agora sobre as várias hipóteses de resposta às questões que levanto, considero, assumindo a fragilidade de todo o pensamento explicativo, que o que distingue um trabalho operativo de um trabalho artístico é que o trabalho artístico é a concretização de um gesto que se interrompe, quando a forma ordena o seu termo. Sem dúvida, que ao fazer artístico corresponde uma determinada tecnicidade, mas a obra supera essa ordem técnica e o pretexto da encomenda. É difícil até, acreditar na função pura.

O artista actualiza-se naquilo que realiza, naquilo que era aparentemente insuspeitado e que depois de se tornar uma presença, propaga esconderijos, que já não são só os seus, mas os daqueles que se aproximam da obra e que nela reconhecem pulsões que também são suas. O artista é um poeta de aparências cheias de alçapões. Os funcionalistas partilham alguma coisa da consciência de Platão sobre a perturbação que a obra artística exerce no espectador.

O prazer não se emoldura em procedimentos divinos, corresponde a um dinamismo visceral, que desinstala e faz ranger o que parecia domesticado. As elaborações formais, que acontecem nesse terreno, a que se chama arte, se transmitem a sensação de que nada é definitivo, se despertam o desejo de experimentar, se inspiram a transformação, podem ser subversivas e perigosas. Mas, há sempre a possibilidade do espectador as encarar como qualquer coisa de exterior a si próprio e manter a sua estabilidade de indivíduo que sabe o que quer e não duvida que aquilo que já sabe ou que já tem, é o melhor que lhe pode acontecer.

Nesse caso, é que pode dizer-se que a arte é verdadeiramente decorativa, porque ornamenta os contextos dos que são impermeáveis às intempéries.

4. A obra escultórica de Paulo Neves cria uma zona de perturbadora indefinição, na medida em que as figuras manifestam um entusiasmo pelo monólogo e pela introspecção. Pasmadas no tempo, mantêm uma aura de

mistério, de enigma, sustentando uma solidão circunspecta e inquietante. Parados em frente das figuras, pode imaginar-se cantilenas de confissão, réplicas de pensamentos absurdos, sons de consciências vulneráveis, algumas aflitas, ânsia de beijos para curar melancolias...

Algumas obras do escultor estão em jardins, em parques, em pátios interiores e na rua, perto de uma janela ou de um lanço de escadas, envolvendo-se com a natureza e com os traçados arquitectónicos.

O passeante encontra-se com elas cá fora, na cor do dia, nas fases da lua, nos rumores da paisagem pelas estações do ano. As figuras estão ali e agigantam-se como troncos ao lado das grandes árvores, esticam-se para competir com as colunas de grandes arcos, transformam-se em pássaros exóticos que não entram pela porta aberta da cafeteria, escondem-se entre flores e arbustos. Estão ali e fazem companhia. Estas esculturas mostram-se como fenómenos da natureza e é de crer que pareçam que sempre ali estiveram, de tal modo participam dos elementos que as rodeiam.

Esta escultura faz-se na senda da tradição em que a obra se produz no confronto do criador com a matéria bruta, primitiva, telúrica, pesada, que exige esforço físico.

Esta é uma decisão do escultor que elegeu a pedra e a madeira como materiais para os ensaios da sua criação, cuja identidade está, há muito, reconhecida. Sem querer vincular esta obra a qualquer linha histórica de caracterização da escultura, pode dizer-se que partilha de uma estética em que a abstracção retoma a figuração como sua representante, assumindo a convicção do princípio orgânico das formas, como veículo de aproximação dos fenómenos da vida, às qualidades da matéria e à inquietação das ideias. A escultura mantém-se, ainda que com todas as distâncias declaradas e apuradas, perto do corpo ou da insinuação corpórea, porque o corpo separa os homens dos deuses e distingue os homens dos homens. Pelo corpo, filtra-se o mundo e pelo corpo revela-se o que se passa nas cruzadas do espírito. O corpo e os seus movimentos perceptivos despertam o ser humano para os seus enigmas, para a realidade dos seus apetites, para o labirinto da renovação orgânica, que podem dar-se no solo das paixões ou no solo das sublimações, através de um corpo hirto, adivinhado, obedecendo a outros gritos.

Este escultor é um construtor de peças monumentais, com toneladas de peso e, mesmo assim, não perde como centro, a dimensão humana. Há um pensamento, provavelmente mais intuitivo do que explicativo, que não foge à justificação orgânica, ainda que aflorando-a, como se não quisesse perder de vista o humano enquanto medida das coisas. Se penso em música quando me encontro com esta obra, é a cantata a forma que se impõe. Peça cantada, em contraste com a peça tocada, a cantata, é escrita para voz e tem os dois destinos, pode ser profana e sagrada.