

*Palavras e imagens*



## JOÃO VIEIRA: «PINTO QUADROS POR LETRAS»

Helder Macedo\*

João Vieira pinta – pintava – quadros com letras.

Uma Letra, diz o dicionário que geralmente uso, é «um dos caracteres do alfabeto». E do Alfabeto diz que é «um conjunto de letras». As definições remetem-se uma à outra, são tautológicas. Mais ainda quando o dicionário acrescenta que Letra é uma «forma representativa de um dos caracteres do alfabeto». É um bom dicionário, diz o que pode, e a palavra «forma» dá-me jeito. Permite-me para já acrescentar que as letras são as formas visuais do conjunto de formas visuais que é o alfabeto. Isto também quer dizer que, enquanto registo de linguagem, cada letra por si só nada significa e que o alfabeto é um conjunto de não-significações. E no entanto, quando combinadas umas com as outras, as letras que em si próprias nada significam tornam-se imagens de sons, em palavras capazes de significar tudo o que há ou possa haver mais o que não há nem pode haver. Permitem fixar o transitório, fragmentar o infinito, nomear o inominável e impor tempo à eternidade. Não admira, portanto, que os místicos tenham considerado o alfabeto como o inominável nome de Deus e cada letra como uma parcela do Seu totalizante poder criativo. Ou seja, no princípio era a Letra, ou seja, a forma do Verbo. O que seria uma metáfora se o misticismo não consistisse, antes de mais, na literalização do metafórico ao conceber o mundo físico como uma manifestação do metafísico, numa ordem de precedência inversa à da lógica da linguagem. Mas só assim se tornaria possível entender como significação uma totalidade feita de partes sem significado próprio e dar-lhe o nome de Criação Divina.

Enquanto representações pictóricas – enquanto pintura – as letras de João Vieira não são metáforas, são imagens auto-referenciais que se significam a si próprias, como cumpre a um pintor laico e moderno. Mas, ao mesmo tempo, são formas que manifestam a potencialidade semântica do alfabeto ao poderem ser reconhecivelmente organizadas na tela como palavras ou frases que denotam um referente externo de que fossem a imagem visual. Como seria, por exemplo, a forma pintada de um corpo. Ou, em transposição camonianiana, de um monte, nuvem, sonho ou nada, como o Adamastor desejou que fosse a ilusão da matéria que teria sido a sua alma se a Ninfa que lha negou tivesse tido compaixão:

\* Escritor – poeta, ficcionista e ensaísta. Professor catedrático emérito da Universidade de Londres, King's College, onde foi Camoens Professor de 1982 a 2004.

Ó Ninfa, a mais fermosa do oceano,  
já que minha presença não te agrada,  
que te custava ter-me neste engano,  
ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?

Cesário Verde – o primeiro entre nós a ter asas para voar no iminente abismo de uma modernidade sem suportes metafóricos – parece ter pressentido qualquer coisa de semelhante ao sugerir uma relação já não referencialmente traduzível entre as artes e, especificamente, entre a poesia e a pintura, quando escreveu:

Pinto quadros por letras, por sinais,  
Tão luminosos como os do Levante,  
Nas horas em que a calma é mais queimante,  
Na quadra em que o Verão aperta mais.

O que mais importa acentuar é que as correspondências estabelecidas por Cesário se processam ao nível pré-semântico das «letras» e dos «sinais», ou seja, da matéria com que as palavras de um poema ou as figuras de um quadro são construídas, independentemente do significado das palavras ou das figuras que pudessem construir. Numa radical transformação da percepção estética tradicional, a relação analógica passou da referenciação metafórica para o signo linguístico, do código semântico para sua desconstrução.



«Cesário Verde, Encarnado, Preto, Amarelo» – n.d.

Os versos de Cesário Verde ajudam a entender a pintura de João Vieira. E, porventura, terão mesmo ajudado João Vieira a entender que toda a pintura, como a sua já era, é uma arte de organizar alfabetos em cores e formas alternativas.



«Cesário Verde» – 1965

O quadro de João Vieira com as letras da quadra de Cesário não é, evidentemente, uma ilustração; não é uma interpretação, não é uma metáfora de significação convergente: é um quadro cujas cores e texturas foram organizadas de modo a transformarem em pintura as letras, ou os sinais, que Cesário tinha transformado em poesia nos seus versos. A relação entre as duas obras é morfológica, não é semântica, e o facto de essa relação morfológica permitir uma leitura semântica noutra código que não o da pintura só acentua a arbitrariedade dos mesmos signos diferentemente codificados no poema e no quadro. A relação semântica entre as duas obras foi referencialmente desconstruída.

João Vieira não pinta alegorias, pinta formas, cores e texturas. Assim, em vez de por exemplo pintar o Amor como uma narrativa protagonizada por Vénus, Marte e Cupido à maneira dos antigos – ou quaisquer outros ícones de um equivalente Hollywood moderno – pode em seu lugar pintar formas, cores e texturas que, quando lidas como letras, escrevem a palavra AMOR. Ou ROMA. Ou RAMO. Ou O MAR.



«Amor à Italiana» – 1969

Também não precisaria de dar uma profana imagem humana à divindade para pintar DEUS. E, quanto aos humanos, em vez de pintar a imagem física de uma mulher, basta que pinte o seu nome. Por exemplo, ANA, que pintou mais do que uma vez em quadros tão diferentes quanto seriam os retratos de diferentes mulheres com o mesmo nome. Mas certamente que também as pintou pela simetria perfeita das letras, sem direito nem avesso. Além do bônus adicional de que *ana* contém o sufixo da negação, é um nome construído na imagem que o desconstrói, como um anagrama. Aliás João Vieira também pintou vários quadros intitulados «Anagrama» e, num guache que eu tenho, pintou o anagrama AONIA, de Joana, o nome da filha que é minha afilhada e que, quando pequena, gostava de brincar a acreditar que a transliteração bernardiniana que eu gostava de lhe chamar era o seu secreto nome verdadeiro.



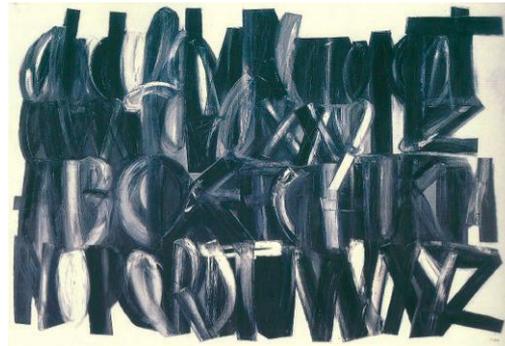
«AONIA – da série ANAGRAMAS – 1972

Mas a verdade é que todos os nomes são anagramas, significam sempre aquilo que não são, são corpos tão imateriais como os da Ninfa que Adamastor quis aprisionar na sua ânsia de ter alma. Por isso, se João Vieira se quisesse compadecer com o petrificado destino do Gigante Amoroso, talvez lhe bastasse pintar a palavra NINFA.

As letras de João Vieira podem assim adquirir uma dimensão metafísica – ou seja, de além corpos – sem que a sua pintura tenha de recorrer a metáforas. O que só poderá parecer paradoxal a quem não entenda que a metafísica parte da tangibilidade das formas materiais, que a eternidade só existe na mortalidade dos corpos que a encerram, e que o próprio misticismo é um sistema semiótico, uma metáfora, sendo até por isso que o Nome de Deus é todas as letras de todos os alfabetos.



Alfabeto a cores – 1981



Alfabeto a preto e branco – 1981

Será também por isso que a pintura de João Vieira vira às avessas a sintaxe da poesia – já que a poesia vive de metáforas – ao mesmo tempo que partilha do que talvez seja a própria essência da poesia. Não, é claro, porque seja uma pintura literária, de que é precisamente o oposto mesmo quando reconfigura palavras de poemas, como muitas vezes acontece fazer. O que tem em comum com a poesia é, por um lado, a qualidade essencial que torna a poesia intraduzível nas palavras que a traduzem noutra língua, e, por outro, permite que tenha correspondências não verbais noutras formas de arte. Liszt, como gosto sempre de mencionar a propósito da pintura de João Vieira, compôs para piano três sonetos de Petrarca que não são nem ilustrações nem acompanhamentos mas equivalências puramente musicais.

Dir-se-ia, ainda assim, que não há linguagem que não seja representação e que as artes são formas exacerbadas da linguagem. Mas também acontece que até as artes tradicionalmente categorizadas como «imitativas» – a poesia, a pintura e

a escultura – só existem como uma paradoxal abolição do que visam a representar numa linguagem que se auto-representa. Assim, as correspondências semânticas entre as várias artes nunca podem ser mais do que referenciais: o quadro que figura uma árvore e o poema que descreve a mesma árvore só têm em comum a árvore que nenhum deles é.

A estética tradicional tendia a acentuar a precedência do objeto sobre a sua representação. Consequentemente, a obra de arte, ao significar qualquer coisa que ela própria não era, tendia a ser entendida em termos essencialmente metafóricos. A ênfase moderna é o oposto. Aliás, a própria definição de algumas artes como «imitativas» sugere até que ponto a estética tradicional diferia da moderna: aquela via as artes como um meio, como um elo cognitivo; esta, como um fim, como a própria cognição. As opostas perspectivas sugerem a profunda rotura entre um universo concebido como um sistema semiótico totalizante para cujo conhecimento a linguagem fosse um meio, e um sistema arbitrário de linguagem que é o conhecimento possível dum universo fragmentário. O mistério derivou do metafísico para o físico. O discurso metafórico, que havia sido a mola imaginativa entre o dizer e o indizível, foi substituído pela notação não-referencial das fórmulas matemáticas num tempo de metáforas mortas.

Julgo que uma equivalente, mas amplificada desconstrução referencial presidiu ao que foi sem dúvida o projecto mais ambicioso de João Vieira: pintar os painéis de Nuno Gonçalves. A própria intenção provocatoriamente tautológica do projecto – pintar o que está pintado – sugere a transferência semântica da referenciação pictórica para a matéria pictórica, da significação metafórica para a sua abolição através dos mesmos sinais que permitem reconhecer nesses quadros, que só poderiam ser de João Vieira, os painéis de Nuno Gonçalves que eles não são.



«Painéis de Nuno Gonçalves» – 1987

Os painéis de Nuno Gonçalves têm sido objecto de toda a espécie de interpretações semântico-referenciais – históricas, filosóficas, religiosas, políticas, biográficas, psicológicas – todas elas viáveis, umas mais plausíveis do que outras, mas nenhuma delas mais necessária para a sua inconfundível identidade pictórica e a sua incontroversa qualidade estética do que para a diferente identidade e qualidade própria dos quadros que deles pintou João Vieira. Porque o paradoxo reside precisamente nisto: o que deveria ser o mais precário – percepções tão subjetivamente sujeitas a mudança sem aviso prévio quanto «identidade» e «qualidade» – é só o que tem sido permanente e universalmente reconhecido nos painéis. Tudo o mais – as sucessivas hipóteses sobre as permanentes e universais significações metafóricas de que os painéis fossem os significantes – já várias vezes mudou e sem dúvida que várias vezes de novo há-de mudar. Só a materialidade concreta da pintura dos painéis é permanente, o seu alfabeto. E é a este – ao seu alfabeto – que João Vieira se dirige para, interrogando-o através do acto de pintar, interrogar a sua própria arte de pintar. As figuras dos painéis foram reveladas por João Vieira como sinais que não são mais nem menos letras do que o seu próprio alfabeto pictórico.

Como se letras de João Vieira também fossem gente, como as figuras retratadas por Nuno Gonçalves? Mas não são? Julgo que não menos – nem mais – do que os largos traços, formas e texturas com que tratou de modo semelhante as letras noutros quadros para, numa atitude ainda assim equivalente à de Liszt em relação aos sonetos de Petrarca, pintar como obra original sua os painéis que Nuno Gonçalves havia pintado cinco séculos antes e que, apropriadamente, foram expostos no Museu Nacional de Arte Antiga em 1988, onde os outros já estavam.

Foi também, julgo eu, com a mesma atitude estética que, em 1984, a inovadora pintura de João Vieira tinha dialogado com as invenções poéticas de Herberto Helder na exposição de guaches/palavras intitulada *Kodak*. Ora, cinco anos antes, Herberto Helder – o poeta-construtor de máquinas de emaranhar paisagens – tinha publicado um livro intitulado *Photomaton/Vox* (o instantâneo que fixa o Verbo incapturável?) de que passo a fazer duas citações particularmente pertinentes sobre uma língua e sobre a linguagem.

A primeira (p. 94):

«LLANFAIRPWLLGWYNGYLLGOCERYCHWYRNDROBWL LLLANTY-SILLOIGOOOGOC».

A outra (p. 151):

«O mundo é a linguagem como invenção.»

Perante isto, é claro, só o silêncio, sobretudo se chinês. Eu explico: o José Sebag (outro nosso companheiro do tempo em que aprendemos uns com os outros) tinha escrito em 1956 ou 57 um poema a que chamou *Silêncio Chinês* e ao qual João Vieira foi buscar o título para uma exposição / instalação / intervenção que realizou em 1994. Havia quadros com caracteres chineses supostamente correspondentes a poemas traduzidos por Camilo Pessanha (mas, em chinês, sei lá se eram), simulacros do ouro que os chineses gostam de queimar nos enterros, velas, cinzas, espelhos com água lá dentro. Fragmentos do poema do José Sebag serviam de títulos para os quadros. Por exemplo «chineses com fome / recolhem os restos / amor do teu nome». Pois é, os restos dos nomes afinal também são letras, partes sem todo, corpos incorpóreos. E foi aí que João Vieira queimou publicamente um quadro assaz valioso.

Lembro-me de falar longamente com o João Vieira sobre os Incorpóreos, esse conceito eminentemente não-místico dos estóicos, cuja filosofia aliás está na base do que veio a ser a linguística moderna. João Vieira interpretou os Incorpóreos à sua maneira, como lhe compete, em corpos fictícios que depois comentou num texto que começa: «Não podendo matar uma pessoa, por causa da moral, projectei poliuretano (rígido desta vez) sobre duas metades, frente e costas, de um manequim plástico. Obtive assim uma espécie de caixa, ou concha, ou casca, no interior da qual era visível o interior do manequim, e cujo exterior deformava o ser 'humano' do interior.»

Bom, já se está a ver onde ele queria chegar. Porque um Incorpóreo é, por exemplo, não a faca que corta um pão nem o pão que é cortado pela faca, mas o acto-objecto faca-corta-pão. Ou, para dar outro exemplo tirado de um poeta com cujas metamorfoses João Vieira dialogou, Jorge de Sena, é uma «faca sem lâmina a que falta o cabo». Ou o «cão sem plumas» de João Cabral. Que é como quem diz, um Incorpóreo só existe no seu significado e as letras que formam as palavras que o significam são a sua única forma visível. A Ilha do Amor, n'Os *Lusíadas*, essa ilha «angélica» e, sobretudo «pintada» (a palavra é de Camões) que representa o corpo metamorfoseado da fictícia Vénus, é também um Incorpóreo, uma imagem flutuante que só se torna «firme» e «imóvil» quando é «vista e demandada». João Vieira construiu noutra exposição uma espécie de ilha, ou campo, ou leito, com múltiplos dos seios que outro artista havia esculpido como se de Vénus fossem.

Acontece assim que, em arte, os Incorpóreos se podem tornar firmes e imóveis, que as próprias letras, em vez de serem pintadas sobre telas, podem ser redimensionadas como corpos autónomos.



«Expansões», MAC de Serralves, 2002

Estaríamos em pleno misticismo e não numa exposição de pintura e de escultura se as letras do alfabeto fossem de fato o inominável Nome Divino e não apenas o simulacro desse supremo Incorpóreo que é Deus. Até poderíamos dar um uso prático, porque eventualmente clonável, ao misticismo, como na história antiga do Mago que acreditava que o poder criativo de Deus estava literalmente – ou seja, letra por letra – no alfabeto. O Mago desenhou um largo círculo no chão, que era a esfera do universo, e rodou em volta dele 365 vezes, uma vez por cada dia do ano, do Levante para o Poente, recitando em cada volta um alfabeto completo. Foi rodando e rodando e rodando, a recitar sempre as letras, e então começou a emergir do centro do círculo uma leve espuma que foi crescendo em espiral até se tornar na alta coluna de uma letra nova que depois se foi diferenciando em pernas, tronco, braços, cabeça, nariz, orelhas, olhos, boca, um homem que à última letra do último alfabeto falou, chamando ao Mago seu Deus e Criador. O Mago ficou satisfeito e pôs o homem que criara ao seu serviço. O problema é que o Mago acreditava mesmo na divindade do alfabeto e, conseqüentemente, que ele próprio havia sido criado com letras pelo Supremo Deus cujo Inominável Nome é todas as letras. Temeu por isso que esse Supremo Deus poderia vingar-se, persuadiu-se a si próprio de que o homem construído com o divino poder usurpado afinal nem homem era, mas um autômato, um desalmado monstro que era necessário destruir antes que Deus o punisse. O contrito Mago lá recitou de novo os 365 alfabetos, mas agora com as letras de trás para diante e rodando em volta do círculo do Poente para o Levante, enquanto o autômato que as letras haviam criado dava urros de espanto e de dor como se afinal alma tivesse, enquanto se desintegrava de novo em espuma amorfa até finalmente desacontecer para todo o sempre.

Bom, está bem, não é bem assim que os textos secretos contam esta história, nem mesmo é assim quando recontada por Jorge Luís Borges, o Mago moderno das bibliotecas imaginárias e da tradução tão perfeita do Dom Quixote que a

versão traduzida resultou idêntica, em cada uma e todas as letras, às palavras escritas no original. Tudo o que eu quero dizer é que o Mago desta história era um místico, não era um artista, ambicionava criar mundos reais com mundos imaginários e não construir mundos imaginários com as letras que os pudessem fingir à sua própria imagem. Mas o João Vieira era – é – um artista e por isso os corpos nos quadros de João Vieira são sempre letras mesmo quando fingem ter a aparência de corpos.

**Resumo:** João Vieira pinta as formas das letras do alfabeto que compõem as palavras dos textos literários. Este artigo analisa as relações entre a representação pictórica das letras e a significação literária das palavras.

**Palavras-chave:** João Vieira, letras, pintura, literatura.

*Abstract:* João Vieira paints shapes that represent letters of the alphabet as the characters used to compose the words of literary texts. This article analyses the relations between the pictorial representation of letters and the literary meaning of the words they compose.

*Keywords:* João Vieira, letters, painting, literature.