

Globethics Repository

The logo for Globethics, featuring the word "Globethics" in white, sans-serif font centered within a solid blue rectangular background.

Tráfegos de linguagens em Álvaro Lapa [Traffic languages in Álvaro Lapa]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository.
More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy
of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	Silva, Teresa
Publisher	Edições Universidade Fernando Pessoa
Rights	With permission of the license/copyright holder
Download date	2026-07-10 10:42:57
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/225196

TRÁFEGOS DE LINGUAGENS EM ÁLVARO LAPA

Teresa Silva

Doutoranda em Ciências da Informação - UFP

teresasilvacorreio@gmail.com

RESUMO

Este artigo pretende reflectir acerca da contemporaneidade artística. A arte afirma-se pela contaminação de meios e de linguagens, escritas, sonoras, corporais e virtuais, traçando jogos combinatórios, opacos, múltiplos e complexos. A intertextualidade e a paródia, caracterizam muita da arte do presente e distinguem-na dos precedentes modernistas, pelo assumido relativismo e pluralidade. A análise de um caso paradigmático do panorama artístico português, Álvaro Lapa, que introduz a questão, da pintura como texto ou do texto como pintura, permitir-nos-á compreender esse tráfego de linguagens de um pintor-escritor ou escritor pintor, na procura da oralidade.

PALAVRAS-CHAVE

Álvaro Lapa, apropriação, arte contemporânea, estética, ética, *cut-up*, intertextualidade, paródia, pintura, pintura portuguesa, literatura, pluralidade, relativismo.

ABSTRACT

This article intends to reflect the artistic contemporaneousness. The art affirms itself by the contamination of means and languages, written, resonant, physical and virtual, drawing combinatory, multiple, opaque and complex games. The intertextuality and the parody characterize many of the present art and distinguish it from the modernists, by the assumed relativism and plurality. This article also has an analysis of a paradigmatic case of the Portuguese artistic panorama, Álvaro Lapa, who introduces the question, the painting as text or the text as painting, will allow perceiving that traffic of languages of a painter-writer or writer-painter, searching for orality.

KEYWORDS

Álvaro Lapa, appropriation, contemporary art, aesthetic, ethics, *cut-up*, intertextuality, parody, painting, Portuguese painting, literature, plurality, relativism.

1. TRÁFEGOS DE LINGUAGENS.

A arte actualmente afirma-se pelo hibridismo, mistura de forma consciente, meios e linguagens, visuais, escritas, sonoras, corporais e virtuais, montando e reinventando com elas novos objectos e discursos artísticos, em processos complexos da intertextualidade e da paródia. A "apropriação, a impermanência, *site-specifics*, a acumulação, discursividade e hibridização" (Ownes, 1992), são categorias que ambiguamente caracterizam muita da arte do presente e distinguem-na dos precedentes modernistas, pelo seu assumido relativismo e pluralidade, tornando-se a arte, conscientemente alegórica. Como refere Hal Foster:

A arte pós-modernista é alegórica não é apenas na sua procura de espaços arruinados (como nas instalações efémeras) e imagens fragmentárias (como apropriações da história e igualmente dos mass media) mas, o que é mais importante, no seu impulso para dismantelar normas estilísticas, para definir categorias conceptuais, para desafiar o ideal modernista de totalidade simbólica – ou dito em breves termos, no seu impulso para explorar o intervalo entre significante e significado. (Hal Foster, 1996, p. 86)

Mais especificamente, encontramos na arte contemporânea indefinições conscientes, em todos os níveis e géneros. Na perspectiva de Arthur C. Danto, a arte hoje, afirma-se pela consciência da falência na possibilidade de enunciar critérios com pretensões a uma definição universal do que pode ser ou não arte¹. As novas realidades artísticas, canibalizam a tradição, não se insurgem contra ela e vêem-na como uma fonte de criação, toleram e apropriam tudo, todos os movimentos e correntes artísticas, dos clássicos aos modernos marcando com isso uma nova sensibilidade contemporânea. Daí ser possível hoje, observarmos obras, estética e formalmente muito díspares, mas aproximadas por esta nova sensibilidade e consciência.

Segundo José Gil (Gil, 2005, p. 95) muitas são as concepções que procuram caracterizar estas novas décadas, referindo o autor, que Thomas Lawson fala de um "canibalismo cultural", Jean-François Lyotard da "citação infinita", B. Buchloh "do retorno à representação", Rosalind Krauss do "alargar do campo artístico", Crimp da "teatralização", Omar Calabrese da "idade neobarroca", entre muitas outras. Pelo que, a contemporaneidade artística abrange todas estas teses, digerindo-as como mais-valias na sua conceptualização.

A arte contemporânea é omnívora, incorpora tudo, seja de que fonte textual for, na ironia que faz e desfaz nexos, abrindo séries intertextuais² e paródicas³, divergentes que permitem

¹ Refiro-me à posição de Arthur C. Danto, o autor avança a hipótese da entrada da história da arte num período pós-histórico, cujo advento reporta às "Brillo Box" de Andy Warhol. Esta hipótese serve de fio condutor dos ensaios reunidos no livro intitulado "*Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*". A noção do período pós-histórico é explicitamente articulada com o fim das narrativas históricas, nomeadamente de Georgi Vasari no séc.XVI (a do mimético) e a de Clement Greenberg no séc.XX (a da auto-referencialidade pictórica).

² Reporto-me ao conceito de intertextualidade, como teoria que se desenvolveu no Século XX, nos anos 60 e 70, no âmbito dos estudos literários de Kristeva,, Barthes, Derrida, Genette, Riffaterre, a partir da sua geminação conceptual traçada por Mikhail Bakhtim, na década de 20.

³ Reporto-me ao conceito de paródia, proposto por Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia*, o qual ultrapassa a função crítica e irónica, desvinculando-se da ridicularização e da sátira, alargando-se o seu conceito para de apropriação textual, num jogo premeditado de subversão de sentidos entre obras, como uma forma de discurso interartístico e nível metadiscursivo artístico.

relações abertas e leituras criativas no cruzar múltiplo e multifacetado do tecido criativo. A criação deixou de ser vista como um acto romântico puro e original em que a fonte pretende ser ocultada. Contrariamente, assume-se as referências como necessárias na descodificação das obras, definindo-se uma cumplicidade entre o criador e o espectador, num esforço de elaborar sentidos através da intertextualidade paródica. Segundo Kristeva, o texto/obra:

(...) nunca é um ponto (no sentido fixo), senão um cruzamento de superfícies textuais, num diálogo de vários escritos, o do escritor, o do destinatário, o do personagem, o do contexto cultural anterior e o actual. (Kristeva, 1978, p.188)

Referencia a noção de obra como um tecido resultante de tramas, cujos “fios” provêm de várias espécies de informação, a verbal, a visual, a oral e a numérica (com as novas tecnologias). Kristeva, refere-se em primeiro lugar à constatação de que nada é virgem, que existem sempre intertextualidades discursivas implícitas ou explícitas, no sentido em que todas as obras, em todos os tempos, contêm de alguma forma, a fusão de repetição e a colagem de fontes que terão que ser descodificadas para a sua legibilidade. No Modernismo, abrem-se os pressupostos da contemporaneidade artística, através da colagem, com as técnicas de *cut-up* e *objects trouvés*⁴, introduz-se um novo modo de leitura intertextual, que fez definitivamente, romper a linearidade do texto como discurso. As referências e fontes, descontextualizadas, fragmentadas, coladas e desmontadas, geram novos sentidos e contra-sentidos. Mas, nas novas realidades artísticas, as práticas intertextuais ultrapassam este conceito, no sentido em que a obra, pressupõe a decifração de uma linguagem, que só pode ser entendida no contexto de uma multiplicidade de textos/imagens/sons, arquivados na memória do receptor que os descodifica na leitura da obra. Segundo Laurence Jenny, a palavra-imagem intertextual, gera novos textos/obras bifurcadas, que abrem a par e passo outros espaços semânticos e imagéticos, em actos de simultâneo esvaziamento e preenchimento. Remete-se para a importância da fonte, valorizada neste processo de transformação/apropriação, no qual adquire o valor do significado e do significante, mediatizado por novas leituras intertextuais e tornando-se originador de novos sentidos.

Nas suas palavras: “O texto/imagem citado já não fala, é falado. Deixa de denotar para conotar.” (Jenny, 1979, p. 22)

A canibalização de fontes, o seu franco reconhecimento, e a sua descodificação tornou-se prática corrente na criação artística contemporânea, e nestes tráfegos de linguagens, a intertextualidade da obra torna-se muitas vezes dupla, através da paródia. No sentido, que relaciona-se em simultâneo com a obra que caricatura e com todas as obras características do seu género, colocando como limite a sua citação linear pela apropriação textual ou imagética. Segundo Linda Hutcheon, a transcontextualização irónica é o que define e distingue hoje a paródia, do pastiche ou da imitação. Mais do que a semelhança pela forma de imitação ou de repetição da obra, assinala-se a diferença em inversões irónicas, que lhe dão acréscimo de sentido. Afirma-se na criação artística, o sentido conceptual onde o con-

⁴ Reporto-me às técnicas de *cut-up* (corta e cola), heranças da experiência dadaísta que inserem o contra-sentido em fragmentos aleatórios e contraditórios, que intencionalmente, sem coordenação geram novos sentidos na criação e leitura da obra, em princípios de simultaneidade tal como acontece na vida quotidiana. E também aos *objects trouvés* surrealistas que enfatizam o acaso, como algo encontrado e transformado por casualidade, como uma manta de retalhos (*patchwork*) estendendo-o neste sentido como uma selecção de estruturas psíquicas impulsoras de vivências.

teúdo é objecto de colagem proveniente de fontes muito heterogéneas, pelo que a paródia torna-se um acto pessoal, na redimensionalização inovadora da obra que tem como base a inscrição histórico-artística.

2. TRAMAS TECIDAS E REINVENTADAS NA PINTURA-ESCRITA E NA ESCRITA PINTADA DE ÁLVARO LAPA.

Álvaro Lapa, quer como pintor, quer como escritor, leva mais longe estes conceitos intertextuais. De facto, Lapa cria nas suas obras plásticas e escritas, relações paródicas singulares, ambíguas e inventivas, fazendo da pintura um texto mudo e da escrita uma pintura falante. Nas suas obras escritas (nomeadamente em *Raso como o chão* (1977), *Porque Morreu Eanes* (1978), *Barulheira* (1982), *Balança* (1985), *Sequências Narrativas Completas* (1994), o texto rompe definitivamente com a sua relação privilegiada com o alfabeto e a escrita, abrindo-se para texturas orais, visuais, musicais, cenográficas e gestuais. A escrita torna-se, então, num tecido plástico e a imagem nas suas obras pictóricas revela-se como um texto no gerar de sentidos ocultos, metafóricos e intertextuais. Entre a pintura e a literatura não existem relações ilustrativas, são antes forças analógicas e imaginárias que estabelecem associações complexas em desarticulações sintéticas e criativas como meios no acto de pensar e comunicar.

Nos seus trabalhos, Álvaro Lapa cruza conscientemente estas duas actividades, encontrando-se inscrições no espaço pictórico que remetem para títulos de livros (*Barulheira*) e em séries como *Moradas na Mãe-Terra* (1972), *Os Criminosos e as Suas Propriedades* (1975), desenvolvendo em simultâneo os planos da escrita e da produção plástica. O espaço da pintura é paralelo, cúmplice e interactivo face ao da ficção literária, criando soluções imagéticas e rítmicas idênticas na produção artística e tecendo rendas múltiplas de conceitos. Na emblemática série, *As Profecias de Abdul Varetti, cortinas de ferro e outros objectos, espólio de um escritor falhado* (1972, Galeria Buccholz, Lisboa), Lapa apresenta 21 profecias (fragmentos de textos) bordadas sobre lona branca e montadas em estruturas irregulares de ferro, expostas na parede invadindo o tradicional lugar da pintura. O texto torna-se, aqui, um objecto único cuja invisibilidade estética promove novos conceitos e objectos de reflexão, que embora não eliminem o objecto (como materialidade da ideia), o tornam imaterial, pois é um enunciado da voz. Referências a Duchamp (1887-1968) que nomeia os seus trabalhos de anti-estéticos, pela materialização plástica de objectos não-artísticos, em domínios artísticos. E Lapa, com as palavras bordadas na pobreza de materiais (linhas de cozer, lona, ferro) e a sua exposição na parede como lugar de culto da imagem, desmistifica o primado da imagem em prole da primazia do discurso falado. *As Profecias de Abdul Varetti* são obras marcantes no percurso de Lapa. Funcionando como uma espécie de *alter ego* do autor, reflectem as suas grandes inquietações e problematizações artísticas entre a literatura e a pintura, na perspectivação de valores intertextuais e paródicos da escrita, da imagem e da oralidade. Até porque *Abdul Varetti*⁵, é um heterónimo do autor, e as “profecias” são os seus bens na sua designação como “escritor falhado”, referenciando-se à concepção de inadaptado e inconcluso face ao triunfal sistema institucional de promoção artística. O procedimento de Lapa insere-se na afirmação de uma atitude de recusa a vários níveis, considerando-se um

⁵ Abdul Varetti é referenciado por Álvaro Lapa, como um artista independente, que nasceu algures na Sicília no Século XIII, que não teve reconhecimento histórico.

desertor, o que para ele, significa um recuo instintivo face à forma de quem quer que a imponha, ou a sugira. Perspectiva com isso a nobre arte da retirada. Aliás, diz Lapa “do que eu vivo é da recusa”, no sentido, em que, as palavras inscritas valem pela sua pureza icónica ao mesmo tempo que reflectem intenções de recusa estética ou até de anti-vocação face a modas estilísticas, institucionais e normativas. Afirma-se como pintor autodidacta (até porque não teve formação académica nesta área) e diz pintar por anti-vocação (texto da sua primeira exposição individual, Galeria 111, Lisboa, 1964), o que evidentemente não se traduz numa atitude *naïf* ou superficial, mas antes na deliberação mental na complexidade do seu pensamento que procura um grau zero de visão ou a *tabula rasa* face aos compromissos normativos estéticos criados pela história da Arte.

Entre o verbal e o icónico, o autor estabelece linguagens permanentemente desviadas: a forma que cria um pensamento e o pensamento que dá azo a formas, muitas vezes imprevisíveis, estabelecendo frágeis fronteiras entre o dia e a noite, a alegria e a tragédia, entre a vida e a morte. As suas pinturas são uma espécie de écrans de contaminação visual, onde as formas se autonomizam em superfícies lisas que demonstram desprezo pela representação (ausência da perspectiva e do volume), afirmando-se pela densidade opaca dos recortes de silhuetas pesadas que procuram a leveza ou o silêncio em referências zen.

Lapa tece finas redes na interpenetração da opacidade semântica a par de uma expressão pictórica espontânea e livre, que revisita os pressupostos da arte bruta de Dubuffet e o abstraccionismo surrealista de Robert Motherwell. As obras de Lapa são carregadas de enigmas que ultrapassam o conceito de semiótica, pois os códigos que apresenta são originários de uma criação pessoal e subjectiva, inventa vocábulos de léxico visual que articulam-se em várias séries, nomeadamente: silhuetas negras, a mesa, a máscara, montanha, o crânio e o buraco, numa amálgama de sentidos em cada tela. As silhuetas negras masculinas são imagens de corpos anónimos, sem identidade própria em prole da imagem de um corpo total, nirvânico e espiritual. A mesa é, metaforicamente, a ponte ou o caderno aberto para diferentes leituras, e a montanha é uma forma aparentada a um menir que atravessa o espaço rompendo com a linha do horizonte entre o céu e a terra. Lapa exerce a indiferenciação polissémica dos vocábulos visuais, que são mutantes em cada série e em cada obra na procura de representação da totalidade do cosmos e da sua fragilidade.

Os crânios mortuários da série *Oral* (1971-72) colocam ambiguidades cúmplices entre o riso, o enigma e o vazio. São trabalhos cujas formas são inscritas em papel vegetal, sendo um suporte frágil, delicado e transparente, no qual o autor faz inscrições caligráficas (ideogramas, quadrados que desencadeiam quadrados, numa linguagem circular, repleta de repetições). *Oral* é uma série que cria formas e as desfaz ao mesmo tempo, é portanto frágil e residual como a voz, que em última instância apela para o silêncio, como grau zero da fala. Trata-se de inscrições que no papel ou na tela assumem significações simultâneas, por um lado a expressão de um corpo artístico linguístico singular, expressivo e imaginário que trata da vivência temporal do próprio corpo, sendo fragmentada, frágil e múltipla. Contrapõe a delicadeza emotiva do diário íntimo com a expressão plástica de materiais brutos como cartões prensados, tintas espessas e o inacabado, assume-se como expressão sentida do prazer e da dor, da alegria e da tragédia. Por outro lado, afirma o conceito da enunciação ética como função da arte e da criação, defendendo uma ética da existência contra a estética da forma. Neste aspecto, elege como referências conceptuais, dois artistas plásticos, simultaneamente reconhecidos por obras escritas: o português António Areal (1915-1978) e o americano Robert Motherwell (1915-1991). Ambos foram referências históricas que marcaram significativamente a actualidade pela afirmação da questão da ética na criação artística em detrimento das doutrinações estéticas.

António Areal é paradigmático e até mesmo fundamentalista, na noção de artista como um combatente na recusa da arte como um espectáculo inconsistente, preferindo a acção moral à obediência normativa estética. O autor (em prefácio de catálogo) destaca Álvaro Lapa pela exemplaridade ética da sua postura, considerando "um dos raros pintores portugueses não vinculados à carreira competitiva de nomeações para o panteãozinho do mérito artístico" (António Areal, 1969, p.4). Também Lapa revê-se em Areal, afirmando que este exerce sobre si uma forte influência e um estímulo, comparável à de Joyce sobre Beckett, ou seja, é para si um exemplo no sentido da liberdade e da ética na criação artística. Robert Motherwell é para Lapa uma referência emblemática pelo mapa de referências conceptuais e éticas que introduz no pensamento artístico. Diz este autor que sem consciência ética um pintor será apenas um decorador (o que se verifica nas suas obras, nomeadamente nas longas séries das *Elegias Espanholas*, que configuram a negro os órgãos sexuais do touro, representando a destruição de Franco em estéticas das artes de acção).

Para além da questão ética, Álvaro Lapa realiza materializações inventivas da imagem e da palavra, que são também enunciações inaugurais decisivas da arte contemporânea, como a função o objecto artístico, o seu nível de relacionamento com o espectador e o estatuto do artista como criador no universo conceptual contemporâneo. A base orgânica e funcionamento da sua obra assenta na necessidade de uma oralidade primordial, na procura urgente de uma comunicação, que implica a dissolução de fronteiras entre a escrita e a pintura, a palavra e a imagem, o ver e o dizer. Não querendo contudo afirmar que não seja possível ou, até mesmo, útil, a realização de estudos de análise separados da pintura e da escrita do autor, de facto, estes terão sempre que abranger a consciência intrínseca dos cruzamentos propostos pelo artista nos dois géneros. A pintura de Lapa, tal como a sua escrita, realiza-se a partir do modelo de um mundo invisível e imprevisível, vivido e imaginado, pressentido e concebido, intimista e inconcluso.

Nos mapas desviados das obras de Álvaro Lapa existem várias leituras aparentemente contraditórias. José Gil refere-se à pintura de Lapa como uma anti-pintura, no sentido em que esta perspectiva questões no "afirmar de um princípio exterior à pintura na pintura" (Gil, 2005, p.164). Ou seja, não se trata de introduzir elementos estranhos, como é prática corrente das experiências artísticas contemporâneas (a partir de Duchamp), na dessacralização da obra de arte e na desmistificação do autor, mas de inserir no processo pictórico, nexos não pictóricos ou plásticos. Colocando a par e passo questões como

(...) pintar na direcção da não pintura? (...) o que é um quadro e o que faz com que este seja um quadro? (...) qual o sentido da organização dos materiais, do espaço, dos signos, para que o resultado seja uma pintura? (...), até que ponto se pode pintar na não-pintura?" (Gil, 2005, p.164)

Por outro lado, António P. Rodrigues (Rodrigues, 2004) vê nas teias traçadas por Álvaro Lapa, da pintura-escrita e da escrita pintada, a procura de uma pintura pura. Pura porque se liberta da história secular de experiências formativas, tratando-se mais de comunicação directa, em que o acto plástico coincide com o acto discursivo, privilegiando a expressão de viver como geradora de diferença. Esta intenção artística expressa a originalidade de Lapa levada à saturação dos três níveis produtivos da arte, o da técnica, o da imagem e o da ética.

Porém, quer um quer outro vêem na obra de Álvaro Lapa um modelo interior pessoal, originário, imaginário e vivencial, determinado pelas palavras de uma voz residual num duplo do pintor e do escritor. O interagir primordial dos dois campos semânticos distintos, a pintura e

a escrita, a imagem e a palavra, o ver e o dizer, é a metodologia de trabalho de Álvaro Lapa, fazendo da sua obra, na definição do próprio artista, uma arte vocal (prefácio de catálogo de exposição, Galeria Módulo, 1977). Nas pinturas escritas e nas escritas pintadas de Lapa, o importante é a voz, o enunciado escrito e o enunciado visual, em vocábulos visuais ou palavras pictográficas assimilados nos sentidos metafóricos, polissêmicos, aleatórios e lúdicos, cujos textos e imagens se encontram dispostos à fragmentação, à continuidade descontínua, à contradição, ao reenvio, ao curto-circuito, à expressão totalmente liberta da representação que bloqueia o sentido, mediante a desertificação da escrita e da pintura.

Segundo Rui Mário Gonçalves “Lapa não faz pintura pura. Purifica-se a ele próprio, recupera os sentidos e medita”. (Gonçalves, 1994, p.14)

A cultura oriental zen é para Lapa uma referência como se verifica na sua série de pinturas que tem como título *Milarepa*⁶ que reflecte um vai e vem de linguagens e signos onde o corpo se torna efêmero da forma face à fonte energética que o produz. A silhueta negra torna-se o centro como o prolongamento de um corpo que afinal é um corpo de ausência ou a anunciação de um ser sem corpo. Remete-se metaforicamente, à figura de Milarepa como herói espiritual que abandonou a vida mundana para tomar o caminho difícil do nirvana da paz e da perfeição na prática do zazen. A cultura zen é para Lapa uma referência, conduzindo a procedimentos do pensamento experiencial do nosso corpo, fora do qual tudo é irreal. E zazen, constitui o plano teórico filosófico de motivações sensíveis na criação da obra de Lapa como uma existência.

Os Criminosos e as Suas Propriedades é o título de uma série de pinturas de Lapa (1974-75) que apresenta afinidades formais e temáticas com outra realizada em simultâneo *Que Horas São que Horas*. Uma das pinturas intitula-se *A Metodologia de um Inadaptado* que se refere como todas as outras destas séries às escritas e vivências de autores eleitos por Lapa na perspetivação e mote das suas pinturas. São dezanove escritores eleitos pelo artista no universo conceptual destas séries: Artaud, Beckett, Burroughs, Céline, Corso, Gombrowicz, Hans Shan, Homero, Joyce, Kafka, Kerouac, Lowry, Michaux, Miller, Pessoa, Rimbaud, Sade, Stirner e Villon. Sendo distantes na história mas aproximados no pensamento, permitem estabelecer campos referenciais ontológicos para o artista.

Aliás, a cartografia que estabeleceu entre estes poetas e escritores provenientes de tempos históricos e sensibilidades culturais diversas foi intencionalmente aleatória no sentido cronológico, encontrando aproximações e identidades cúmplices, através dos conceitos de inadaptação e de criminalidade.

A sua obra absorve estas múltiplas referências intelectuais e sentidas na identificação destes criadores com uma *praxis* existencial.

Lapa estabelece cruzamentos com todos estes dezanove escritores de “acusação”, em deslocamentos propostas pelo autor nos seus vocábulos visuais. O conceito de crime é de ordem intelectual, reporta-se aos inadaptados, como aqueles que agem nas margens dos sistemas

⁶ Milarepa, foi um poeta e eremita que viveu no Século XI no Tibéte. Tornou-se herói espiritual, um santo, por renovar a aventura de Buda, abandonando a vida mundana para seguir o difícil caminho do Nirvana, na procura da paz e da perfeição.

oficiais da cultura do poder, como denuncia o filósofo alemão Max Stirner, o primeiro filósofo que colocou a afirmação da ética do individualismo, a propósito da cultura humanista e liberal. William Burroughs apela nas *Terras do Poente*: “inadaptados de todo o mundo uni-vos! Não têm nada a perder, excepto os vossos vampiros sujos” (Burroughs, 1990, p.46). Também Henry Miller, em *Nexus*, fala do aspecto criminoso da mente:

(...) não se pode extirpar o elemento criminoso do homem mediante uma operação cirúrgica à sociedade. (...) o crime não é meramente alvo da lei e da ordem. (...) está na própria consciência do homem e não será desalojado, não será extirpado, enquanto não existir uma nova consciência (...) estou convencido que é isso que vamos descobrir, agora que somos impelidos para a clandestinidade. (Miller, s/d. p.40)

Neste sentido, trata-se de crimes sem causas que não visam a revolução, mas pretendem ser vozes de revolta face a sociedades que bloqueiam o indivíduo e condenam a dimensão do inumano, como criação onírica, livre e imagética. Estes dezanove escritores aproximam-se por uma visão existencial, pela ambição de serem únicos numa dimensão criativa de fazer um mundo à sua imagem, integrado na ética do individualismo. A realidade, tal como a existência, é concebida como matéria poética e, por isso, na postura transversal histórica destes autores, a escrita não poderá ser vista como uma profissão, mas como um modo de investigação artística, afirmando-se pelo desvio do normativo e pelo exceder dos seus limites. Todos eles abrem caminhos laterais de pesquisa e de descoberta de novas possibilidades da língua, tornando a escrita numa afirmação objectiva que age sobre o mundo como factor de transformação.

Estes dezanove escritores são também tema da dupla série de *Cadernos* de Álvaro Lapa, uma série de pinturas realizadas de 1976 a 1990, e outra de dezanove trabalhos em papel em 1992, sendo estes autores fundamentais na descodificação de outras séries nomeadamente *Os Criminosos e as Suas Propriedades*, *Que Horas São que Horas?* e *Cadernos*.

3. RETRATOS DUPLOS EM ÁLVARO LAPA

A metodologia de Álvaro Lapa é a de um inadaptado onde a contradição e o desvio são fundamentais para a criação. A intertextualidade e a paródia, são métodos artísticos conduzindo à libertação de formas que se reinventam no cruzar do acaso com sistemas racionais e intelectuais. A construção de imagens ultrapassa, de longe, aquilo que linearmente se vê a olho nu, é um trabalho introspectivo e de conhecimento onde se cruzam diferentes domínios de criação: o filosófico, o plástico, o literário, o político, construindo uma linguagem singular que exprime o desejo e a imaginação como pressupostos da livre criação. Lapa casa o ingénuo na busca das mais remotas origens, faz *tabula rasa* com o vértice da sabedoria e do conhecimento. Lapa vê as teorias estéticas normativas como abusivas e até autoritárias face à criação artística, pensa-as como paralelas e estabelece complicitades mas reivindica independência, o que é arte é arte e o que é teoria é do domínio do teórico, funcionando como sombras. Aliás, no seu livro *Raso como o chão* (1977), perspectiva o interesse futuro das suas obras puramente pelo seu acréscimo criativo de experiência individual. Na sua visão, a obra de arte funciona como “ (...) um sinal premonitório, a imaginação como actividade receptiva (seu carácter dominante), captadora do sinal-mensagem que vem do futuro”. (Lapa, 1977, p. 51). Álvaro Lapa afirma o possível valor da sua obra pelo seu investimento criativo e

individual, naquilo que designa como: as suas “legendas proféticas” as suas “caixas – relicário pessoais”, as suas “alegorias”, os seus “cânones”, os seus dogmas, os seus “auto-auto-retratos”, os seus “estímulos”, os seus “flagrantes eróticos”, que marcam a diferenciação, por um discurso plástico singular porque é formalmente e conceptualmente poético (Lapa, 1977, p. 51). No entanto, como é óbvio, a obra de Álvaro Lapa não se encerra anedoticamente nas suas pequenas histórias, ou nos seus arquivos pessoais de memórias, antes revive permanentemente os grandes mitos e questões da humanidade e do objecto artístico, como foi verificado na escolha por ele de dezanove escritores referenciados e denominados de malditos (cujas obras foram marcantes na história). Considera-se, um criminoso parceiro dos outros escritores que elegeu, em que o seu crime é o da livre criação artística. É um inadaptado por opção da criação individual, cujas obras assumem o papel de únicas propriedades. Estas são resultantes da visão singular de um “Eu”, transpondo como realidades os dualismos interiores/exteriores, referenciais do próprio artista.

No entanto, a história pessoal na sua obra adquire uma dimensão universal, dado que transpõe imagens do inconsciente colectivo e problematiza o grande paradigma que é o da criação artística e da essência da obra de arte na contemporaneidade.

Lapa usa ainda a prática da colagem na apropriação de objectos e conteúdos (palavras-imagens-conceitos) nas suas obras a qual considera uma metodologia para a criatividade, permitindo a mediação da imaginação como fundamento do acto criativo. Estabelecendo registos simultâneos de ocorrências (palavras, sons e imagens) num processo de criação próximo às técnicas do *cut-up* de William Burroughs, procura a anulação de fronteiras entre a pintura e a escrita. Neste sentido, afirma Lapa que

... o que não é caligráfico é ainda assim pictográfico e inclui o caligráfico como o princípio comum da escrita. Depois de pintados ou de outro modo constituídos, classifico os pictogramas em retratos duplos, corpos-mesas, coisas-caixas, exposição-visões alegorias-paisagens, legendas. (Lapa, 1994, p. 19)

Lapa parodia a pintura e a escrita subvertendo os respectivos princípios históricos, na mistura de referenciais e talvez supostamente por isso ainda não tenha tido o lugar de destaque merecido na história da arte. Pois é um pintor que elege escritores como fontes na sua obra plástica e destaca alguns pintores por razões exteriores à pintura (nomeadamente Motherwell ou Gauguin, pela questão da ética). Lapa refere três influências na sua obra, uma mitológica e caricatural (a de Burroughs), outra despersonalizada e intrigante (a de Gombrowicz), outra distante e obscena (a de Duchamp). De facto, Lapa marcou uma expressividade singular formal e conceptual, pelo reinventar de pressupostos teóricos intrínsecos entre a escrita e a pintura, marcando novos sentidos estéticos na contemporaneidade.

BIBLIOGRAFIA

- AREAL, A. (1969). *Álvaro Lapa*. Lisboa, Galeria Buchholz.
 BURROUGHS, W. (1990). *Terras do Poente*. Lisboa, Presença.
 DANTO, A. (1996). *Beyond the Brillo Box- The Visual Arts in Pos-Historical Perspective*. Paris, Du Seuil.
 FOSTER, H. (1996). *The return of the real*. Cambridge Massachusetts, MIT Press.
 GIL, J. (2005). *"Sem Título" Escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa, Relógio D' Água.

- GONÇALVES, R. (1994). *Notas Brutas para um Caso Delicado*. In: Álvaro Lapa, *Retrospectiva*, Fundação de Serralves, pp. 10-14.
- HUTCHEON, L. (1989). *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa, Edições 70.
- JENNY, L. (1979). *Intertextualidades*. Lisboa, Livraria Almedina.
- KRISTEVA, J. (1978). *La Révolution du Langage Poétique*. Paris, Seuil.
- LAPA, Á. (1958). *Kafka e a Saudade da Terra Prometida*. In: *Quadrante*, Assoc. De Estudantes da Faculdade de Direito de Lisboa, nº1, p.29.
- LAPA, Á. (1971). *Artistas por eles próprios. Álvaro Lapa – A Degradação do Silêncio*. In: A Capital.
- LAPA, Á. (1977). *Raso Como o Chão*. Lisboa, Editorial Estampa.
- LAPA, Á. (1977). *Últimas Palavras*. In Catálogo da exposição *Álvaro Lapa*, Galeria Módulo, Fevereiro-Março.
- LAPA, Á. (1978). *Porque Morreu Eanes*. Lisboa, Editorial Estampa.
- LAPA, Á. (1982). *Barulheira*. Lisboa, Edições &Etc.
- LAPA, Á. (1985). *Balança*. Lisboa, Edições &Etc.
- LAPA, Á. (1994) *De um livro que há no Museu Trocadéro...* In: *Álvaro Lapa, Retrospectiva*, Fundação de Serralves, p.19.
- LAPA, Á. (1994). *Sequências Narrativas Completas*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- MILLER, H. (s/d). *Nexus*. Lisboa, Livros do Brasil.
- OWENS, C. (1992). *Beyond recognition, Representation Culture and Power*. California, University of California Press.
- RODRIGUES, A. (2004). *Álvaro Lapa, Pintura e Literatura*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- STIRNER, M. (1972). *L'Unique et sa Propriété et Autres Écrits*, Lausanne, Ed. L'âge d'Homme.