

Eduardo Luiz: trajectos ao lado do evidente

Maria Leonor Barbosa Soares ¹

Para além das opções figurativas ou abstractas, num trabalho de pintura, o que de facto mais me interessa é o poder de comunicação ao nível da plástica, da matéria trabalhada e dos sistemas de representação, estes, em situação de análise. O que evoca dada textura, certa cor escondida, o traço que deslizou ou hesitou, a pedra ou o metal polido ou irregular, a temperatura dos materiais, o confronto de diferentes processos de representação... um nível de leitura que parte da atenção a estímulos físicos e que depois se constrói em sucessivas associações, atravessando diferentes territórios - já não só o da arte - ultrapassando uma situação temporal ou um contexto pessoal concreto. Caminhos e os desvios que a obra propõe ao observador, trajectos ao lado do evidente.

Não poderia, por estas razões, conhecer a obra de Eduardo Luiz sem nela me demorar. Embora com aproximações diversas, sempre encontro o pintor interessado numa reflexão sobre a representação, evidenciando "a força da própria denotação em relação ao que ela denota", como ele mesmo viria a explicar.

Com Eduardo Luiz, o tema da paisagem serve este objectivo. Envolve o observador numa revisão dos modos de ver e perceber. Processo contínuo, que se vai fundamentando e estruturando, tem em Yèvre-le-Châtel expressão plena.

Da paisagem para a reflexão sobre a pintura

Em Maio de 1971, Eduardo Luiz mudou a residência de Paris para uma granja em Les Vaux, localidade muito próxima de Yèvre-le-Châtel, aldeia a cerca de 90 Km de Paris onde então viviam Maria Helena Vieira da Silva, Arpad Szenes e Henrique Silva. Anos mais tarde optará por lá residir definitivamente mas, desde os primeiros momentos de permanência em

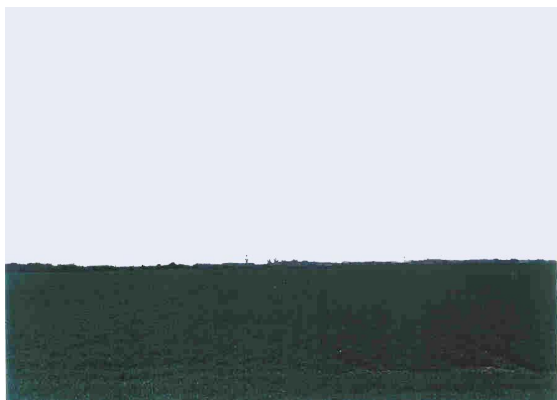
¹ Assistente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Departamento de Ciências e Técnicas do Património. Doutoranda em História da Arte na mesma instituição.

Les Vaux, a paisagem de Yèvre é uma presença constante na sua obra. Por vezes, será só através de um apontamento da vegetação em recorte no horizonte ou uma indicação da copa redonda e baixinha das árvores, em tonalidades macias de verde. Será um motivo que sempre o reconduz à sua principal pesquisa em pintura, e já na pintura, será um meio de organizar o pensamento.



Planície perto de Yèvre-le-Châtel.
Fotografia da autora.

Quando nos aproximamos de Yèvre vindo de Pithiviers, um pequeno aglomerado de casas surge devagarinho, na linha do horizonte. Prolonga-se numa vegetação macia de pequenas árvores, sobre a enorme planície. Três pontos se destacam em altura: o pico de um campanário, os muros de pedra de uma fortaleza, as ruínas de uma igreja.



O recorte de Yèvre-le-Châtel no horizonte
Fotografia da autora.

A aproximação vai revelando pormenores dos edifícios que recortam timidamente o céu: o campanário parece pertencer a uma igreja românica, os muros de pedra correspondem a torres em parte derrubadas, as ruínas são de uma igreja gótica. Procuramos a história de Yèvre...



Chegada a Yèvre-le-Châtel.
Fotografias da autora.

Yèvre foi doada por Carlos, o Calvo, à Abadia de Fleury de Saint-Benoît-sur-Loire, em 855.

Um pouco antes do ano mil, Arnoul, bispo de Orléans, entregou a um seu sobrinho, de igual nome, a guarda dos bens edesiásticos da região. O barão Arnoul estabeleceu-se em Yèvre e aí mandou construir um castelo. Contudo, a sua conduta implacável levou a população, em particular os monges de Fleury permanentemente espoliados, a queixarem-se perante o rei. Hugo Capeto, respondendo ao pedido de ajuda, (c. 940-996) enviou ao local o seu filho Robert que derrotou Arnoul e arrasou o castelo.

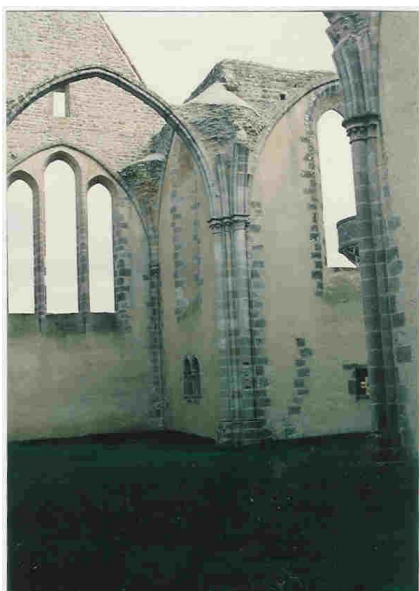
Como forma de compensar a ganância de Arnoul, Lucinde, sua esposa, providenciou a fundação de uma igreja. Lucinde desejou que fosse dedicada a St. Gault, um santo bretão morto no início do século VI, abade de Locoal-Mendon (Morbihan) cujas relíquias tinham sido guardadas pelos monges e trazidas para St. Georges de Pithiviers, por volta de 930, quando tiveram que fugir dos Normandos. Inicialmente, Lucinde terá tido intenção de oferecer a Igreja aos monges de Cluny mas, de facto, viriam a ser os monges de Saint-Benoît a recebê-la. A construção ter-se-á prolongado pelos séculos XI, XII e XIII.

Quanto ao castelo, o novo bispo, Oldoric de Pithiviers, ordenou a sua reedificação, uns anos mais tarde. Contudo, conflitos entre a família de Pithiviers e o rei Henri 1er levariam este a suprimir o senhorio. Morto o rei, um novo castelo ergueu-se cerca de 1065. Não foi ainda o castelo que vemos. Este é atribuído a Philippe Auguste, cujo reinado decorreu entre 1180 e 1223, e que o teria mandado construir (ou reconstruir) após a chegada da sua terceira cruzada, cerca do ano de 1200. Franqueado por quatro torres, denuncia conhecimentos de técnicas de arquitectura militar orientais, adquiridos nas cruzadas, como o arco de descarga que deveria proteger os muros em caso de ataque à base do castelo. Uma muralha exterior contornava o castelo propriamente dito e a igreja do priorado.

Um pequeno rio, o Rimarde, atravessava a aldeia. Era transposto a pé, na zona onde se encontra Yèvre, pelos viajantes e peregrinos que seguiam a via romana entre Sens e Mans.

No séc. XIII, os habitantes de Yèvre que se viam obrigados a frequentar a Igreja de St. Gault, dentro da muralha do castelo, demasiado pequena e dependente da Abadia de Saint-

Benoît-sur-Loire, pediram autorização ao bispo de Orléans, para construir uma igreja paroquial no terreno do cemitério. Viria a ser a igreja gótica dedicada a S. Lubin cujas ruínas sobressaem no casario, a oeste. A construção desta igreja, não teve o apoio dos monges de St. Benoit sur Loire habituados a recolher dividendos do priorado de St Gault. Pressionando o bispo conseguem que ele ordene a paragem ou suspensão das obras e que seja considerada apenas como capela. Embora depois da guerra dos cem anos, se fizesse uma tentativa de retomar a construção, sofreu definitivo abandono durante as guerras de religião.



St. Lubin.
Fotografia da autora.

Simultaneamente ruína e obra inacabada, St. Lubin é um local de ressonâncias mágicas. Invadido o interior por um tapete de erva, une delicadamente o verde com o azul do céu. A atmosfera irreal do recinto que é, ao nível sensorial, criada a partir de formas com contornos perfeitamente nítidos, de contrastes de cores frias, do linearismo das estruturas arquitectónicas e, ao nível das ideias, pela irresolução do edifício, está muito

próxima da imagética de Eduardo Luiz. Yèvre, lugar de tempos simultâneos, de misticismo e intrigas políticas, de rigores monacais e de vertigens no imenso azul inspira o processo constelar de apreensão da realidade de Eduardo Luiz.

O encontro de Eduardo Luiz com Yèvre-le-Châtel foi afinal um reencontro. O espaço físico prolongando a geometria da alma, topografia de sensações e sentimentos, de interrogações e angústias sob um horizonte de contínua invenção de uma outra harmonia. Foi, sem dúvida, o *seu* lugar.

Nos silêncios de Yèvre encontrou correspondência com o potencial meditativo das formas, no vastíssimo céu o espaço de ficção, na arquitectura o hieratismo cerimonial, na natureza a sensualidade.

Ligada a Yèvre está a maior parte da sua obra embora não exista ruptura abrupta com a orientação imediatamente anterior. A proximidade física com a terra, a atenção ao pormenor exterior que a solidão escolhida permite, deram lugar a uma progressiva serenidade. Proporcionaram a Eduardo Luiz o desenvolvimento do processo já iniciado de compreensão e

aceitação dos relacionamentos entre elementos contraditórios da realidade. Nesta via, o pintor é particularmente sensível à diversidade de percepções da realidade e à diversidade de representações que dela o ser humano faz. Utilizando a pintura como instrumento, torna-a o grande tema, em si mesma, ao mesmo tempo que, com indicações ao nível do conteúdo expande a leitura da obra para reflexões mais abrangentes ou gerais.

Desenvolve um sistema de representação em que as contradições são permanentes, utilizando códigos plásticos diversos numa mesma obra. Dá-nos pistas para a compreensão do sentido dessas incompatibilidades através de outras indicações na articulação das imagens. Por vezes são também indicações de conflito patenteadas numa evidente incoerência mas também podem ser indicações de modos de ver ou entender a realidade que outras obras de outros artistas revelaram ou que outras áreas de conhecimento propõem.

O observador é conduzido a uma leitura que se completa em três momentos: a apreensão imediata da imagem, a compreensão do exercício de representação da representação e a compreensão do sentido da construção do conflito ao nível das linguagens utilizadas.

Uma das estratégias de Eduardo Luiz para guiar o observador até esse terceiro momento, consiste em dar indicações através dos temas, ou de pormenores representados, sobre os artistas que considera sintonizados com as suas preocupações. E, a partir daí, estabelece um “diálogo” com o processo criativo desse artista referência. Isso acontece com Paolo Ucello, na obra “A mulher e o Lobo”. De imediato, através do breve registo figurativo e, em seguida, através de todas as questões sobre a representação que constituem o tema fundamental da obra.

A atitude de Paolo Ucello interessou a Eduardo Luiz: o olhar analítico, a pesquisa concentrada num sistema de representação, na sua fundamentação, nas suas potencialidades. “Paolo Ucello teria sido o talento mais encantador e o mais inventivo da pintura depois de Giotto se tivesse dedicado às figuras e aos animais tanto esforço e tempo quanto despendeu com o estudo da perspectiva” – aproximadamente nestes termos se referiu Vasari ao pintor nas *Vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani...* Como tem sido tantas vezes evidenciado, um dos aspectos mais interessantes do trabalho de Paolo Ucello é a utilização da perspectiva como exercício autónomo e não só como um processo de representação. E os seus biógrafos acentuam que a perspectiva foi um tema de estudo que o envolveu longamente com particular fascínio pelos exercícios mais difíceis.

As imagens de Ucello oferecem ao observador elementos que o tomam consciente do trabalho de geometria a que o pintor se entregou. Desligado das representações afectivas e naturalistas, desenvolveu estudos originais sobre a sua aplicação na representação da figura humana e animal, para além, evidentemente, das arquitecturas.

Em *A mulher e o Lobo*, obra realizada durante o primeiro ano passado em Les Vaux, Eduardo Luiz utiliza um processo que designou como *sistema de disfunções* ou *trompe trompe*

l'oeil na reflexão sobre as estratégias que, em pintura, condicionam o observador para determinada leitura e simultaneamente constroem a percepção.



A mulher e o lobo, 1971
Óleo s/ tela, 89 x 116 cm
Fotografia: Catálogo *Colecção Manuel de Brito*:
Imagens da Arte Portuguesa do Século XX

A primeira visualização da obra, a figuração impõe-se e concentra-nos na narração: vemos uma menina que foge de um lobo, apavorada. Corre nua, à noite, pela margem de um lago. Estranhamos que o reflexo do lago não corresponda de forma lógica à indicação dada de que a cena se passa de noite. Contudo, a componente descritiva é mais forte. Olhamos de novo para a menina e para o lobo e, agora, um outro elemento originará uma maior perplexidade: uma linha atravessa o lago, cuidadosamente descrita em *trompe l'oeil*, como uma fenda. Não é coerente com a perspectiva do lago, vive na superfície da tela, e impõe a libertação da história. Exerce um forte impacto visual e consegue deter o olhar. Em competição com a leitura da água do lago e dos reflexos das árvores vai ganhando cada vez mais a atenção do observador.

Entre o plano de profundidade e a superfície da tela se movimentava agora o olhar esquecendo-se momentaneamente da história da menina e do lobo que a persegue. Interroga-se sobre a causa da atracção desta linha, repara na técnica com que foi realizada, na superfície em que ela estende. Os detalhes estritamente pictóricos revelam-se. De um plano para o outro, do conteúdo para a pintura, da história para a superfície do quadro. O título remete para o conteúdo, valorizando-o explicitamente. No entanto, já não é possível escapar à percepção da pintura como facto autónomo.

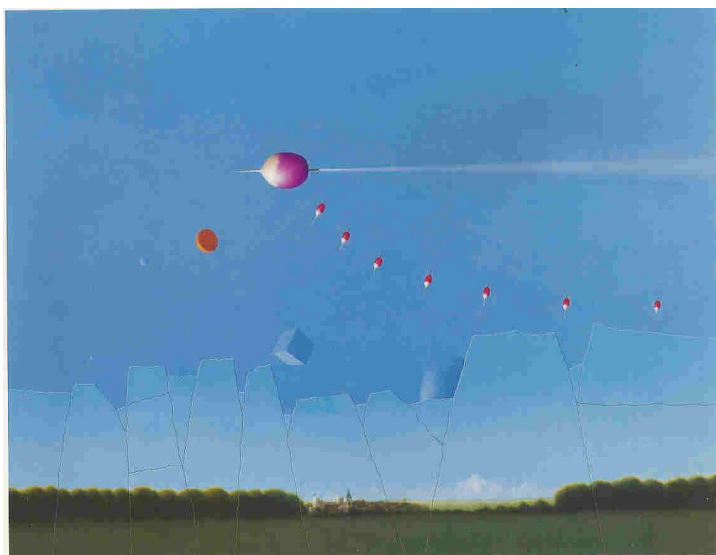
Agindo paralelamente: a escolha da história e do registo figurativo para essa história. Eles serão indicadores da abordagem que o pintor pretende. A capacidade ilusionista da pintura envolve os sentidos, seduz. Simula, atendendo às características fisiológicas dos receptores. A compreensão da estratégia corresponde a uma perda de inocência. Disto nos fala o tema da história. Quanto ao registo atribuído às figuras da menina e do lobo, transporta-nos para Paolo

Ucello e, logo, para a sua investigação e para o seu significado no contexto da época em que viveu.

O *sistema de disfunções* articula as incompatibilidades afirmando e destacando o *trompe l'oeil*, já não ao serviço da descrição, num contexto, revelando-o apenas na qualidade de "citação".

A observação desta obra, oferece ao observador a consciência do confronto dos dois sistemas de representação; da tentação, como primeiro impulso para ler a imagem como narrativa o que, com frequência, determina percepções parciais; da perplexidade sentida quando o código adoptado inicialmente é negado; do sentimento de irritação quando se compreende que o pintor está nos está a obrigar a um exercício de reflexão sobre os hábitos de leitura de imagens; da atitude passiva que tendemos a tomar perante a maioria das imagens com que nos cruzamos; da de atenção e da posição activa da parte do observador que este tipo de construção exige; e, por fim, do prazer de encontrar uma imagem que nos faça aprender mais alguma coisa sobre nós mesmos.

A "consciência da força da própria denotação em relação ao que ela denota" que Eduardo Luiz diria considerar a grande contribuição da arte abstracta, orienta a construção da tensão entre as duas forças nesta obra. Como consequência, temos a pintura, em si mesma, liberta de sentido.



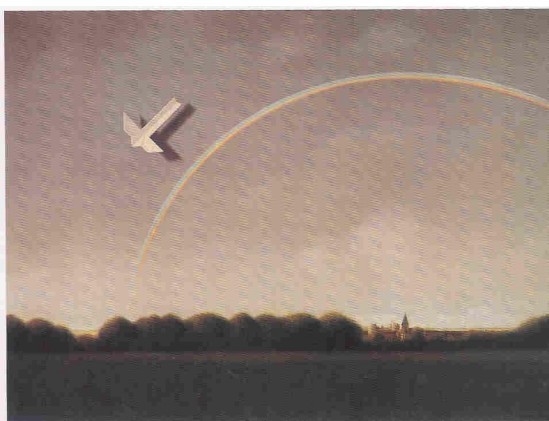
Le Massacre d'Yèvre-le-Châtel, 1984,
Óleo s/ tela, 1140 x 1460 mm
Fotografia: Catálogo *Coleção*
Manuel de Brito:
Imagens da Arte Portuguesa do
Século XX.
Lisboa: Electa, 1994.

Em *Le massacre d'Yèvre-le-Châtel*, de 1984, Eduardo Luiz remete-nos a vertente da obra de Magritte relacionada com as temáticas das linguagens, da comunicação e da percepção. Em obras como "O domínio de Amheim" ou "A Condição Humana" as questões vão até à dúvida da existência de uma realidade para além daquela que é criada pelo observador. Logo – e a questão pode abranger qualquer momento - a obra de arte contribui para uma compreensão da realidade que inclui o reconhecimento das construções subjectivas, uma

realidade ao lado de outras. Magritte joga com a criação de imagens dentro da imagem, confronta o observador com a evidência da criação da ilusão. A advertência levará ao juízo crítico. Magritte provoca o observador oferecendo-lhe a consciência da experiência visual. A técnica de pintura usada acrescenta, com ironia, referências às concessões de credibilidade que constantemente são feitas perante aparências. Os hábitos de leitura de imagens numa atitude passiva são frontalmente recusados por Magritte. O pintor exige que o observador esteja atento e alerta.

São várias as obras em que Eduardo Luiz refere Magritte, abrangendo ainda outros aspectos do seu trabalho, entre os quais, com particular pertinência, a relação entre a imagem e a palavra - com subtis variantes da parte de Eduardo Luiz que incluem os sons e o jogo com signos homófonos, como na série "C'est un Œuf". A paisagem de Yèvre-le-Châtel surge numa obra dessa série, embora sem carácter operativo, assim como surge em "Paysage au Cube" – outra das obras em que Magritte está presente – neste caso com maior intervenção na leitura da obra.

A paisagem organiza a cadeia de contradições em *Le massacre d'Yèvre-le-Châtel*. Ela existe no vidro estilhaçado, talvez para além dele..ou apenas em nós. Evocado Magritte, sabemos já as questões levantadas. O que acrescenta Eduardo Luiz? A indicação que do lado de lá do vidro existe um espaço inóspito e absurdo onde gravitam sólidos geométricos de dimensões planetárias e onde um rabanete-bombardeiro liberta mísseis sobre a aldeia. A paisagem de vidro reafirma a sua verdade, declarando-se habitável e acolhedora em contraponto com esse espaço agressivo que é entendido como *ficção*. Contudo é *a ficção* que ocupa o espaço do observador, logo, deveria ser-lhe atribuída uma conotação de autenticidade.



Avion Arc en Ciel, 1987,
Óleo s/ tela, 81 x 100 cm
Coleção Particular.



Arco-íris na noite, 1988,
Óleo s/ tela, 46 x 55 cm
Coleção Particular

As negações da lógica, que preside à leitura das imagens em que é utilizada a representação em perspectiva, é um utensílio que tanto Magritte como Eduardo Luiz usam para por em causa o que se pensa perceber da realidade, como ela é descrita, e os pressupostos em que assentamos a nossa leitura. A obra *Avion arc-en-ciel (1987)* desenvolve o mesmo tema e,

acrescentando outra via, **Arco-Iris na noite** continua o diálogo com Magritte (1988) através da remissão para "O Império das Luzes". Trajectos. De Yèvre-le-Châtel para a experiência de olhar e para a reflexão sobre a pintura.

Bibliografia:

Catálogo *Colecção Manuel de Brito: Imagens da Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Electa, 1994.

Catálogo *Eduardo Luiz*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

Catálogo *Eduardo Luiz Expõe na Galeria 111*. Lisboa: Galeria 111, 1973.

GODIN, R. [et al] – *Eglise de St. Lubin*. Yèvre-le-Châtel. Les Compagnons de la Châtellenie, 1988.

RAUNET, J.; VIRLET, J. B. – *Eglise St. Gaul*. Yèvre-le-Châtel : Les Compagnons de La Châtellenie, 1988.

RAUNET, J.; VIRLET, J. B. – *Le Château-fort et La Basse-cour*. Yèvre-le-Châtel : Les Compagnons de La Châtellenie, 1988.

SOARES, Maria Leonor Barbosa – *Eduardo Luiz: uma obra-síntese de lições e de tempos*. Porto: 1997. 2 vol. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SOARES, Maria Leonor Barbosa – *Eduardo Luiz. Na ordem, a desordem: ampliando a experiência da representação em pintura*. In Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Património. Porto: FLUP, 2004, vol. III.

VASARI – *Les peintres Toscans*. Paris: Hermann, 1966