

A obra de Gil Teixeira Lopes fala de um mundo da penumbra e do medo, sem acreditar em presságios de superação. Mas, há uma nostalgia escondida na quase unânime solidão que o pintor expõe nas telas. Ao enfrentá-las, aproximando-me ou recuando os passos necessários para as ver de mais longe, fico perante um cenário de corpos súbitos, entre gritos e violência, que não propõem qualquer moral nem parecem depender de nenhuma. Não há sinais de paixão e muito menos de amor. Não há sinais de confidências, nem de motivação para as palavras íntimas; eventualmente, podem supor-se respirações cavas ou interjeições obscenas. Estão lá os corpos, inteiros ou parcelares, descritos ou sugeridos e, é nessa organização, que há denominação e efeito de narrativa. Nesta obra, o culto do excesso, parece fazer a negação do niilismo. Há muitos detalhes em que reparar, as figuras são por si, um convite à demora, as cores suscitam a interpretação, a transformação simbólica das formas inquieta... os quadros pulsam com vozes infieis, cruzando sonoridades que não coincidem. É precisamente na dissonância encoberta, que encontro a apologia do despojamento. A narrativa desfia o mesmo canto que vem do vazio e do desencontro e está tão preso em si mesmo, que não sei se tanta luxúria não é o lamento de quem busca a difícil simplicidade da renúncia a todas as extravagâncias.

Quadros dentro de quadros, frases e frases dentro de capítulos. Olhar para os quadros e ponderar as frases, é um dos fortes prazeres da abstracção e da geometria das ideias. Um outro prazer é escrever sobre os quadros, sem estar dependente do papel da crítica de arte; ficar perante as obras, até começarem a exigir que se fale delas, a partir do que elas já não podem dizer enquanto pintura. O pintor pintou e remeteu-as ao mundo dos outros.

Uma ideia comum a esta obra é a de fragmento. As histórias irrompem, os encontros parecem fortuitos, os corpos apresentam-se por partes, mas os elementos conjugam-se e não é por acaso. De algum modo, pode concluir-se que há coerência entre os princípios e a acção. Mão que se tocam, mas não se entrelaçam, bocas abertas que não se beijam, olhos pálidos sem horizonte, membros em movimento sem devoção, embriões em vigias em vez de úteros, asas que não levantam voo. Porquê? Não há a crença de que o outro seja a razão das aproximações e, muito menos, das que se fazem com os corpos nus. Tu és tu e eu sou eu. Quando se reúnem, um eu e um tu, não se procura a consistência do coro em uníssono, porque só pode acreditar-se no ensaio individual. E a repetição, mesmo levada à exaustão, é um exercício do indivíduo que se chega a um outro, para ser mais aguda a sensação de si próprio.

O mundo que aparece nesta pintura, é feito de solistas mal-ditos: não se dão, não se prendem, recebem-se a si mesmos, perpetuam-se nos seus solilóquios.

### **Corpos sem coração**

Sentir é, provavelmente, a mais indefinível das qualidades humanas. É um processo efémero, mas recorrente, nunca está acabado, nem é objectivamente muito nítido. Não vivemos sem os sentidos. O indivíduo tem a capacidade não só de sentir, mas de ter sensações, tem a capacidade de destacar as

sensações de si, tem a capacidade de transformar-se nessas sensações, de se aperceber da sua fisiologia e da sua patologia. A alegoria às forças vitais, mistura uma aura de romantismo perdido, com um realismo de pouquíssimas ilusões. O romantismo pressupõe a aceitação apodíctica de um ideal – eventualmente o do amor –, enquanto o realismo rejeita qualquer absoluto.

Os instintos para os não crentes em coisas eternas, têm direito ao mesmo lugar dos sentimentos, até porque o indivíduo só se transcende, quando é mais dono de si mesmo e essa autonomia, só pode ser validada por referência ao poder somático. As cores ferozes, aqui usadas, já advertem para as paisagens psíquicas próximas do sangue e dos fluidos. A designação de *Jogos Secretos* ou de *Passagem dos Corpos* não é uma opção literária, é a evidência de uma argumentação: os mais secretos jogos são os da sexualidade e aí de quem os renega. Pretender decorá-los com grandes florões de que o amor é o mais emblemático, é não querer admitir quanto os indivíduos anseiam pelo mais sonoro hino a si próprios. O sucesso dos jogos está na mão de quem não se enterra debaixo da pele do outro, apenas passa na superfície. A presença feminina tem recorte de Salomé e os elementos de sedução são do mundo convencionado para as mulheres – os *collants*, os corpetes, os cetins, as transparências – ou apresenta-se como a figura masculina e andrógina, próxima do desejo mais primitivo e ancestral da espécie. As figuras representadas nesta pintura, não poderiam dizer *talvez encontres a minha ausência no bilhete esquecido no bolso de um casaco*. No limite da submissão às exigências da matéria, mostram-se os corpos crucificados, caídos, aflitos num enigmático inferno.

Encontro, porém, sinais de um ligeiro arrebatamento, que pode ser entendido como uma fragilidade, num mundo conduzido pela veemência dos instintos. A insinuação de uma harmonia? A lembrança de uma melodia de embalar? Uma fraqueza romântica? O cansaço do poderoso eu? *Manchas de Pérola, Canto do Mar* têm outra textura cromática e mostram sombras que se deslocam e deixam que a diluição exista, sem que pressuponha desfecho ou tristeza. Há indefinição propositada nas formas, para que o acaso possa alojar a leveza e a lentidão. *Intimidade* participa, também, na surpresa de desejar uma sensação que não é a do fluxo do sangue, mas a da eternidade de um momento de fusão. Nem sequer se trata da apologia do lirismo ou da poética das relações dos corpos...; trata-se da manifestação da possibilidade de dar-se, num momento, a síntese da sexualidade. O momento. *Intimidade* é o fio vermelho que rasga uma superfície, uma parede, nada frágil nem dinâmica e que se encaixa como uma abstracção se encaixa num acontecimento de facto, iluminando-se mutuamente. É a síntese de duas coisas, que permanecem unidas.

A «cedência» é o reconhecimento de uma brecha que pode conduzir à espiritualidade, à necessidade de suspender a separação, à permeabilidade de ser amante/amado.

### **A influência sem angústia da história**

Paul Valéry, num dos seus momentos de síntese aforística, escreveu que *uma obra de arte nunca se completa, só se abandona*. Partilhando desta opinião, considera-se que terminar uma obra de arte, é dar-lhe autonomia, afastando-a da vontade do artista, que prossegue o seu caminho de falsificador do mundo e da vida através da próxima obra.

Criar é, também, confrontar-se com limites, por exemplo, os da natureza e os do espírito do tempo. O artista, mesmo quando parece ser do seu tempo ou estar à frente dele, reconhece que existe «um tempo antes».

A pintura de Gil Teixeira Lopes faz a confluência mútua dos instintos, do desejo e da hipótese, criando uma atmosfera dramática, que enraíza na história da cultura ocidental, interpretando-a. O pintor procura o indizível, por um sentido estático e plástico que coloca o espectador no meio de um dilema. A expressão plástica tem alguma influência na vida ou resume-se a si mesma? A pintura destes últimos tempos de Gil Teixeira Lopes é dura com aquele que se encontra com ela, mas quem permanece descobre os fios que a atravessam e que constituem a sua consistência espiritual. Para mim, a transposição da «cedência» para a vida, torna-se a referência do paradigma da criação, seja em domínio for: a possibilidade do futuro.

Penso poder indicar-se como principal influência das fontes do pintor, uma trilogia conceptual, transformada, depois, por uma gramática de ícones, sinais e intenções, que distingue a sua linguagem:

- os profetas da «pré-modernidade», que se manifestam na procura do equilíbrio formal da Renascença, na inquietação dos volumes do Barroco e na transgressão do símbolo do Romantismo. Penso em Leonardo da Vinci quando não pintou o modelo, pintou a sensação da música a ser experimentada pelo modelo. A boca não é um elemento do rosto, é o meio de transmitir a sensação interiorizada do fluxo da música.

- os profetas das tempestades (neo) expressionistas e o anúncio da libertação das correntes do não figurativo com referente do real. A técnica e a convicção procuram a experiência interna do real. Faz-se alusão ao sujeito pessimista angustiado, que reflecte distorcidamente, sobre ideias privadas, de uma intensidade que não pode ser nunca avaliada, porque se as vozes não estão encobertas e circulam em permanência, não instauram a comunicação. Ninguém liberta os outros. Chegada a este ponto, fica-se dentro da história do *Castelo do Barba Azul*.

- os profetas do (neo) surrealismo e o recurso à sobreposição de elementos de contextos diferentes, sem a presença exuberante de reminiscências oníricas.

Há a mistura de percepções rigorosas e um automatismo casual e enigmático. O espectro do *sex-appeal* choca com uma memória religiosa da penitência e da culpa.

A cor é o que plasticamente manifesta o movimento surdo em que se desenrolam as representações do pintor, quer na sensação de angústia da inevitabilidade do *Dies irae*, quer na crença de uma qualquer alegria, de que não se sabe a origem, mas que é mostrada pela cor que se transforma em luz. A perspectiva em que se expõem os argumentos é comentada pela cor, pela mancha da sombra e pela luz, na relação com as marcas do gesto formal. O maravilhoso e impúdico vermelho, os azuis e os verdes do afastamento – nunca se sabe bem quanto frio faz nas despedidas – os amarelos e os dourados dos enquadramentos de rituais de um qualquer calor, o negro do luto e das trevas. As outras cores todas, não são negligenciáveis, porque este pintor trabalha as cores com minúcia, com requinte, gosta delas.

Neste universo de ficção, as vias não são as da inverosimilhança. A arte não se afastou da existência, remete para aí pela metáfora do figurativo, do corpo e das suas transacções. A ficção propõe o aparecer como o *momento* mais puro e mais livre de contaminações e, só depois, se pressupõem os outros momentos mais semânticos, como o espartilho do sentido e da consequência.