

Valerio Adami: linha, escrita e retrato*

Carlos Cruz Corais**

*À memória do
Professor Doutor Lúcio Craveiro da Silva*

1 Introdução

Quando olhamos para um retrato, assumimos que olhamos para alguém que tem um nome, possivelmente desconhecido. Podemos reconhecer pessoas pela voz, mas convencionalmente é à face que o nome é dado. No retrato convencional do ocidente, a individualidade é reconhecida na descrição individualizada do corpo, com as suas características únicas, especialmente da face. Estas características correspondem aos traços fisionómicos e à capacidade de representar a singularidade do retratado.

* Comunicação apresentada no Colóquio sobre Valerio Adami, Casa-Museu Nogueira da Silva, Braga, 24/11/2005.

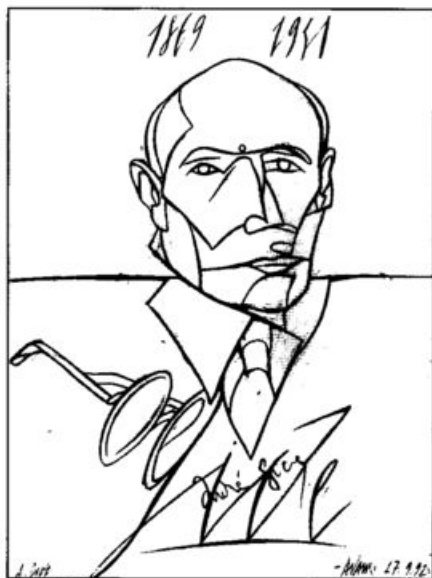
** Director do Museu Nogueira da Silva. Professor da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho.

2

Imaginação ao serviço da invenção gráfica

Adami não é um retratista no sentido tradicional. A imobilidade e a fixidez na representação dos traços fisionómicos da face aproximam-na da máscara, contrariando o desejo de união entre o retrato de alguém e o seu "eu". Boulez (Fig. 1), Gide (Fig. 2), Schumann (Fig. 3), Berio (Fig. 4), Wagner (Fig. 5), políticos como Lenine e outras personagens são representados como faces-máscara, cuja identificação é assegurada pelo nome registado numa caligrafia cuidada e incorporada na composição.





A ideia de máscara é transmitida por planos que se sobrepõem e pelos contornos bem definidos que delimitam a face (retratos de Gide, Boulez, Berio, Wagner). Os nomes escritos são o verdadeiro elemento identificador destas personagens; os objectos e lugares sugeridos (a bengala de Schumann, os óculos de André Gide, a paisagem e a partitura de Luciano Berio) referem-se ao respectivo mundo privado e à actividade intelectual. Uma vez que a identificação é assegurada pelo registo do nome e complementada por referência a objectos e ambientes pessoais e profissionais, associamos estas imagens às lápides que comemoram as realizações alcançadas por um personagem. Deste modo, as formas desenhadas funcionam como grafismos linguísticos e o desenho no seu todo como um texto literário. Como afirma Octávio Paz, in *The Narrative Line*, «as histórias narradas pela linha são as formas que ela desenha». A linha que descreve a forma e a linha da escrita é a mesma, reforçando a associação à caligrafia (fusão formal entre signo linguístico e motivo).

«O desenho não deforma – inventa».

Valerio Adami, *Diário*

A imaginação de Adami surpreende-nos pela capacidade de representar objectos, figuras humanas, imagens metafóricas do mundo da cultura. A imaginação, neste autor, não está ao serviço da representação realista, mas da invenção gráfica. A linha de contorno, «limite da imagem» (Adami, *Diário*), define a forma, cria espaço e transmite movimento. A linha que parece discorrer do acaso é a motivação para a criação. A fantasia domina e a expressão não se relaciona com emoção. Os olhos-buracos são vazios, inexpressivos (retrato de Boulez, Fig.1), não transmitem sentimentos ou preocupações, são generalistas e por vezes são cegos como no retrato de Wagner (Fig. 5).

3 O vínculo com o passado

«Conservar o vínculo com o passado,
postergá-lo a tempos melhores».

Valerio Adami, *Diário*

Pintor erudito, Adami viajou pelo mundo e trouxe influências, aprofundando o conhecimento da prática do desenho linear e do modo como a linha indica a situação da forma no espaço. A linha de contorno contínuo é praticada desde as civilizações antigas do Egípcio, Grécia, Ásia e América do Sul até à actualidade. Como podemos verificar nos exemplos que se seguem, é notória a relação entre o uso da linha e da palavra na obra de Adami e nas imagens produzidas pelas civilizações do passado.

A conjugação de poesia, caligrafia e desenho compõe o retrato do *Poeta Fujiwara Kiyotada* (Japão, período Kamakura, segunda metade do séc.XIII, *handscroll*, tinta e cor sobre papel, 26,4 x 25,7 cm). O poeta é representado sentado contra um fundo de papel liso e acompanhado pelo nome em caracteres chineses e pelo poema "Ano Novo" em *hiragana* a pincel. A linha firme e segura das formas e planos quadrangulares e curvos das vestes lembra o desenho de Adami.



No retrato de Hokusai do *Vice-Conselheiro Yukihiro* (Fig.7), famoso cortesão e poeta do período Heian, as formas e planos que indicam a posição dos braços debaixo das vestes de *Yukihiro* lembram os desenhos de Adami.



O retrato de *Confucius* da Escola Chinesa (pedra de impressão a partir de um desenho Tang, 13x10 cm, Fig. 8), exuberante registo de linhas curvas, conjuga do mesmo modo texto e desenho. A linha circular, elemento gráfico característico dos desenhos de Adami, assume o carácter excessivo da imaginação barroca.



O desenho atribuído a Aqa Riza, *Sufi Sentado* (Irão, Qazvin, c. 1595, tinta preta, Fig.9), representa uma figura com os pequenos olhos fixos no infinito, sugerindo um momento de meditação. O contorno das várias formas redondas, elaboradas com linhas de variadas espessuras, enfatiza o volume das formas e evita a característica estática da linha contínua. Do mesmo modo, a linha curva nos desenhos de Adami compensa o carácter estático das formas fechadas e das linhas horizontais.



O retrato de um *Kotah Ruler*, *Madho Singh* ou *Mukund Singh*, o primeiro governante de Kotah, desenho atribuído ao Mestre de Kotah, Rajasthan, dos finais do séc. XVII (Fig.10), tem inscrito o nome, como nos retratos de Adami. As diversas camadas de linhas, relacionadas com mudanças de posição das mãos, braços e pose, activam a imagem e o próprio carácter do modelo. A sensação leitosa das correcções a tinta branca, lembra qualidades dos desenhos ocidentais a lápis ou pastel e as linhas apagadas nos desenhos de Adami.



Este desenho da autoria do artista japonês, Kobayashi Eiko (Fig.11), é outro exemplo em que a qualidade da linha, o modo simplificado como descreve o amontoado do pano aos pés da figura e os vestígios da grafite após as correcções feitas na definição final a tinta nos remetem para a forma linear e as linhas apagadas acima referidas.



Adami é também herdeiro da tradição italiana na prática do desenho linear. A associação texto/imagem é visível na ilustração quatrocentista de *Meditationes de Turrecremata* (2.ª edição, 1473 / 1.ª ed., 1467, Fig. 12), uma das primeiras reproduções de uma imagem para o primeiro livro impresso em Itália. Aqui, a composição é dominada por uma linha de contorno espessa, comum na xilogravura, a técnica mais antiga de impressão no ocidente.



Com o Renascimento, o carácter analítico da representação da realidade encontrou na linha o elemento plástico ideal para descrever a forma com o rigor da medida e proporção. A tradição ocidental baseada nos dados dos sentidos, filtrados pela inteligência e não pela emoção, interessa-se pelo concreto, definindo a forma pelo contorno, anotando os volumes, a massa/peso e investe no conhecimento da realidade espacial (perspectiva), na medida dos corpos (proporção), na estrutura e acção dos componentes do mundo que nos rodeia.

Durer, fascinado pela racionalidade formal e espacial dos italianos, admirador de Leonardo da Vinci, estabeleceu-se, entre 1490 e 1494, em Itália. Neste ano, desenhou um retrato a tinta de *Agnes Durer* (fig. 13), de registo económico,



onde a linha descreve com grande eficácia as dobras do vestuário ao longo do corpo que contornam a veste, acrescentando-lhe uma inscrição e um monograma em baixo. Em *Sacra Conversazione* (fig. 14), estudo a tinta castanha, anota os nomes dos santos, Jacó, Joaquim, Zacarias, João, David, Elizabete, Ana. Neste caso, a identificação substitui a iconografia dos personagens ina-



cabados. Embora com finalidades diferentes, também os retratos de Adami são identificados pelo registo do nome.

Rafael, Ingres, Picasso usam a linha de contorno como elemento gráfico determinante da representação. Estes exemplos da história do desenho ilustram a importância do vínculo com o passado referido por Valerio Adami.

4

O texto na imagem

Não há imagem sem texto. Mesmo quando não está gráficamente presente, passa necessariamente por um título ou uma descrição; o mesmo é dizer, por um código cultural que a interpreta. O texto tem por missão esclarecer sobre as diversas significações, é o instrumento privilegiado na função *d'ancrage* (ancoragem), para utilizar uma expressão de R. Barthes: ele guia o leitor na escolha da interpretação, na certeza de uma boa interpretação.

Há duas maneiras possíveis de recensear as modalidades da inscrição da palavra no desenho. A primeira é a história: um percurso diacrónico mostrará como os artistas usaram a linguagem ao longo das épocas. O séc. XIX foi um período rico na difusão do manuscrito. São anotações concisas que mencionam apenas o necessário para a elaboração final da obra (Ingres, Millet, Manet, Degas). Na renascença, a escrita é tomada como o modo de reivindicação cultural; a obra de arte é enobrecida por referências eruditas. A segunda maneira de ilustrar o tema é a elaboração de um inventário de significações: o monograma referindo-se à expressão pessoal (Durer); a assinatura onde se afirma a identidade do artista.

A escrita concorre com a imagem e integra-se na representação, tornando-se signo (projectos fúnebres, epigrafia funerária). O discurso utilitário pode apresentar duas modalidades: como auxiliar técnico do artista e do desenho (auxiliar da memória), ou subjectivo, incitando mais à empatia, à fascinação, do que à crítica. São os primeiros pensamentos que testemunham os caminhos inseguros da criação nascente. O texto nos desenhos de Valerio Adami é registado numa caligrafia de linha precisa e inserida na composição com a função de identificar os seus personagens.

Bibliografia

DAMISCH, Hubert, MARTIN, Henry, Adami. New York: Leon Amiel Publisher; Paris: Maeght Éditeur, 1974.

From Mind, Heart and Hand, Persian, Turkish and Indian Drawings from the Stuart Cary Welch Collection. New Haven and London: Yale University Press; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Art Museums, 2004.

KITAGAWA, Anne Rose, LIPPIT, Yukio, Marks of Enlightenment, Traces of Devotion, Harvard University Art Museums Series, N.º 44. Cambridge, Mass.: Harvard University Art Museums, 2004.

MICHENER, James, The Hokusai Sketchbooks / Selections from the Manga. Rutland, Vermont, Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1959.

PACQUEMENT, Alfred, Adami, Centre Georges Pompidou, 1985.

ZIGROSSER, Carl, The Book of Fine Prints. New York: Crown Publishers, Inc, 1956.