

DIÁLOGO E TRAIÇÃO

DIÁLOGO E TRAIÇÃO

JÚLIO RESENDE

GRÃO VASCO

DIÁLOGO E TRAIÇÃO.
GRÃO VASCO |
JÚLIO RESENDE

12

LAURA CASTRO

1 — DIDI-HUBERMAN, Georges – *Diante do Tempo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017, p. 10. [ed. original de 2000].

2 — Destacam-se, entre outros: RODRIGUES, Dalila – *Modos de Expressão na Pintura Portuguesa. O Processo Criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000. Em linha: <http://hdl.handle.net/10316/645>; CASIMIRO, Luís Alberto – *Pintura e Escultura do Renascimento no Norte de Portugal*. In “Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património”. Porto 2006-2007, I Série vol. V-VI, pp. 87-114; *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: C. N. C. D. P., 1992; *Além do Grão Vasco. Do Douro ao Mondego: a Pintura entre o Renascimento e a Contrarreforma*. Exposição Comemorativa do Centenário da Criação do Museu de Grão Vasco. Viseu: Museu Nacional Grão Vasco, 2016.

Diante de uma imagem – por muito antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, mesmo que o desapossamento do olhar tenha completamente cedido o lugar ao hábito enfadado do “especialista”. Diante de uma imagem – por muito recente ou contemporânea que seja –, também o passado nunca cessa de se reconfigurar, já que esta imagem só se torna pensável numa construção da memória, senão mesmo do assombro.¹

VER EM DISTÂNCIA E RECUO

Deslocadas embora do seu contexto original de culto e liturgia, as obras de Vasco Fernandes (c. 1475-1542) não perderam a condição sagrada, tendo sido substituídos os rituais do espaço religioso pelos do espaço museológico que conserva protocolos de reverência e devoção. Mais próximas de nós, pela cronologia e pelos ambientes que conhecemos por experiência própria, as obras de Júlio Resende (1917-2011) transmitem-nos uma familiaridade que as anteriores não admitem.

Os dois artistas distanciam-se, desde logo, pelos seus dispositivos de apresentação e pelas implicações deles decorrentes. Os trabalhos do primeiro apelam a um sentido patrimonial, inevitavelmente relacionado com o passado, e os do segundo, ao uso estético relacionado com a contemporaneidade, ainda que a situação inversa também ocorra com a atribuição de valor patrimonial à obra de Júlio Resende e com a adesão estética à obra de Vasco Fernandes. No entanto, a ocupação do lugar museológico do pintor quinhentista pela arte do século XX – seis aguarelas, seis desenhos e quatro óleos do pintor portuense – não deixa de instaurar um sentimento de profanação. Incapazes já de separar o lugar onde vemos do que vemos, a importância da produção de Vasco Fernandes aparece indissociável do museu que adoptou o seu nome, na formulação que melhor celebra a sua estatura cultural – Grão Vasco. A esse sentimento de profanação e à tensão entre os sentidos patrimonial e estético, voltarei na segunda parte do texto.

A distância mencionada não se atenua com a consulta de alguns dos principais trabalhos editados sobre Vasco Fernandes e o seu tempo ² e de bibliografia há muito conhecida sobre Júlio Resende, ³ que mostra a fractura no que significa fazer história da arte do século XVI, a partir do presente, ou fazer história da arte do século XX, contemporaneamente. As fontes e os recursos disponíveis são bem diferentes, como também o é a convicção de que os objectos e as imagens das duas épocas requerem procedimentos e metodologias a eles adequados.

Enquanto se procura informação nas obras do século XVI, com a preocupação de as contextualizar e de apreender os códigos da narração e da figuração religiosa, admiram-se as obras do século XX, com base na liberdade e no desprendimento narrativo que representam. Assim prevalecerá, nas obras mais antigas, a vontade de conhecimento de uma pintura que radica no texto sagrado e, nas obras mais recentes, o olhar de admiração face a trabalhos que partem da sensibilidade directa do mundo e da vida (que, por certo, não estaria ausente das primeiras, embora sem tradução imediata).

Na demanda desse conhecimento, revelam-se as vicissitudes do destino das obras de Vasco Fernandes, idealizadas e produzidas para um local, depois retiradas, desmembradas e algumas reunidas, de novo, sem respeito pelo critério inicial, facto que a pesquisa histórica haveria de corrigir⁴. Remete-se para a topografia dos retábulos e dos lugares altos que ocupavam, lembram-se as manipulações de forma e perspectiva que apenas no enquadramento original poderiam funcionar. Segue-se o espírito comparativista, constata-se o quão importante é a documentação para investigar colaboradores do pintor.

Tal não sucede ao percorrer o itinerário pictórico de Júlio Resende. Exceptuando a arte criada para espaços públicos ou para espectáculos, esse itinerário é mais constante, com as obras a circularem entre o seu atelier, as galerias e os coleccionadores ou a permanecerem na sua posse até formarem o espólio do Lugar do Desenho, sem evidência (por ora) de deslocações de obras que lhes alteram parcialmente o significado.

O estudo arquivístico e documental não dispensa a observação das peças que compõem esta dupla exposição. As diferenças são notórias: o aparato pictórico e ilusionista, a carga dramática e o vigor de uma representação teatral em Vasco Fernandes; a estruturação e leveza, a sensibilidade poética e o lirismo em Resende.

Se, no caso quinhentista, o quotidiano se insinua na sumptuosidade e na gravidade da narrativa sagrada, no caso contemporâneo, é do acompanhamento do dia-a-dia que se trata, com cenas despojadas da grandiosidade da história e investidas da simplicidade da vida.

Se, no primeiro caso, os volumes plásticos se associam a anatomias robustas e a panejamentos que se dobram, sobrepõem e estendem, no segundo, apela-se a uma geometrização que tende a reduzir a forma anatómica a grandes estruturas, apagando os elementos descritivos dos corpos ou deixando que as manchas da matéria fluida se organizem e desfaçam qualquer construção plástica.

À descrição espacial e topográfica existente em Vasco

3 — CASTRO, Laura — *Júlio Resende — Tentações da Pintura Ocidental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999; CASTRO, Laura — *Júlio Resende*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2001; CHAVES, Joaquim Matos e MOTA, Arsénio — *Júlio Resende A Arte Como/Vida*. Porto: Civilização, 1989; FRANÇA, José-Augusto — *Resende*. Porto: Maio 1960, sep. de "Lusiada"; PERNES, Fernando — *Homenagem a Júlio Resende*. In "Catálogo da Exposição Retrospectiva do Pintor Júlio Resende". Porto: MNSR/CAC, 1979; VASCONCELOS, Flório — *Cátalogo de Exposição Retrospectiva da Obra do Pintor Júlio Resende*. Lisboa: SNI, 1960 e Porto: ESBAP, 1960.

4 — Tal situação aconteceu com as predelas das pinturas S. Pedro, Baptismo de Cristo e Pentecostes, cujo reordenamento foi proposto pela historiadora e então Directora do Museu Grão Vasco, Dalila Rodrigues. V. *Monumentos*, n.º 13, 2000. Lisboa: D.G.E.M.N..

5 — DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011, pp. 17-27.

6 — DIDI-HUBERMAN, Georges – *O que nós vemos...*, pp. 203-204.

Fernandes, com rios, lagos, cidades, suas torres e portas de entrada, montanhas e atmosferas de dominante cinzenta, correspondem, em Resende, espaços ambíguos em que figura e fundo se encontram e se dissolvem. Na pintura do século XVI a paisagem é usada pelo artista como parte integrante dos fundos que conferem credibilidade às cenas, enquanto na do século XX, ela é o resultado de sinais e de notações dispersas com as quais o espectador imagina e constrói um ambiente.

As personagens pintadas no século XVI abrigam-se em arquitecturas de templos em que, por vezes, se reconhecem aspectos veristas de certos edifícios e adoptam elementos heráldicos associados à coroa portuguesa, num diálogo de tempos, espaços e histórias sagradas e profanas que o vocabulário da pintura unifica. Esta lógica cede lugar, nas obras do século XX, a personagens situadas, por sua conta e risco, no espaço da pintura que interpreta a geografia exterior.

Finalmente, saliente-se um aspecto extraordinariamente importante para a caracterização geral das obras em análise: a concepção dos programas iconográficos quinhentistas, oriundos de encomendantes cultos e a relação intelectual estabelecida entre o mecenas e o pintor, dotado este dos meios para assimilar e concretizar aqueles programas, distingue-se, em parte, da individualidade com que o artista contemporâneo trabalha e da autonomia da sua pintura relativamente a qualquer projecto de base literária.

Na imaginação do diálogo desta exposição, paira a tese de Georges Didi-Huberman e a sua classificação das imagens e das formas de ver em dois tipos. À obra de Vasco Fernandes adaptar-se-ia o exercício da “crença”, visão que descobre o que existe para lá da superfície, que recusa a evidência, que ultrapassa o imediato à procura de dogma, verdade, sentido metafísico... À obra de Júlio Resende, acomodar-se-ia o exercício da “tautologia” que retira prazer daquilo que vê, volumes, manchas, cores. De um lado, reconhecimento da complexidade da imagem, da sua linguagem, da sua simbólica; do outro, observação e satisfação com o que imediatamente se manifesta.⁵ Esta oposição tende a diluir-se porque a arte moderna do século XX, pese embora o seu formalismo, também admite a pesquisa do inacessível, e a pintura do século XVI, embora nos incite “para além daquilo que se vê”, requer um modelo formal e material, sem o qual não haveria significado que resistisse e se desse a ver. Eis porque todas as imagens, independentemente da época e do movimento, partilharão algo daquelas categorias – crença e tautologia.

Podemos, então, regressar à ideia de distância e de familiaridade (enganadoras) da obra dos dois artistas e evocar o que o autor citado apelida de “fenomenologia do recuo” como estratégia de visão porque só recuando

perante a imagem se conseguirá gerar a distância que leva à descoberta:

“[esta] simples fenomenologia do recuo nos mantém à distância, nos mantém respeitosamente diante dela. É então que ela [a imagem] nos olha”.⁶

SEIS AGUARELAS

A aguarela instalou-se na sala do Político da capela-mor da Sé de Viseu. Uma das peças do retábulo, a *Adoração dos Reis Magos*, apresenta um pormenor dos mais curiosos e celebrados deste conjunto de pinturas. Trata-se daquela que se considera ser a primeira representação de um índio na arte ocidental, no papel do rei mago negro, Baltazar, resultante da chegada dos portugueses ao Brasil, pouco tempo antes da execução da pintura e do conhecimento dos povos que habitavam o território. A sua descrição assinala:

“Situado no centro da composição, Baltazar ostenta um traje onde se misturam influências europeias tradicionais – a camisa e os calções – com a novidade exótica de um toucado de penas, bem como inúmeros colares de contas coloridas, grossas manilhas de ouro nos pulsos e tornozelos, brincos de coral branco, remate de penas idênticas às do toucado, no decote e na franja do corpete, e uma flecha tupinambá com o seu longo cabo. Segura igualmente uma taça feita de nós de coco montada em prata, o que reforça ainda o seu carácter exótico.”⁷

Sobre esta figura, afirma Dalila Rodrigues:

“[...] a intenção foi a de representar o “outro”, o novo e diferente, numa evidente correlação com um acontecimento também novo e marcante – o encontro dos Portugueses com uma nova etnia. Esta figura, ao contrário do que sucede com as habituais representações do mago negro na pintura portuguesa deste período, que surge invariavelmente com trajes ocidentalizados, identifica-se com o índio através do exotismo da indumentária e dos acessórios, fundamentalmente, e não de traços fisionómicos bem particularizados.”⁸

A figura do índio brasileiro foi o pretexto para a escolha das aguarelas de Júlio Resende, realizadas no Brasil, na década de 70 em que o artista visitou aquele país, concretamente, em 1971, 1973 e 1977, e a que voltaria em 1981 e em 2000. Foi o próprio a reconhecer o impacto que o Brasil teve na sua obra:

“(...) ficaria preso definitivamente ao Nordeste brasileiro.

A confluência rática, a natureza da paisagem, as crenças, os costumes, tudo isso se traduzia num incentivo para criar as minhas formas pictóricas. A partir daí a estrutura do quadro terá deixado o carácter um tanto severo,

7 — Ficha de inventário de obra do Museu Grão Vasco n.º 2145/23 Pin. Em linha: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>.

8 — RODRIGUES, Dalila — *Op. Cit.*, pp. 222-223.

9 — RESENDE, Júlio — *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal, 1987, pp. 46-47.

10 — RESENDE, Júlio –
Entrevista. In "A Capital",
22 de Março de 1978.

11 — ANDRADE, Eugénio
– *No Jardim de Rikiú*. In
"Aquarelas Série Brasil".
Porto: Mini Galeria, 1973.

resultante do esquema perpendicular, para se subordinar
ao esquema diagonal.”⁹

Foi também a partir desse período que começou a usar
determinadas combinações de cores, como por exemplo,
o rosa e o amarelo, segundo afirmou ao jornal *A Capital*, numa
entrevista em que sintetizou a influência brasileira na produção
posterior a 1971:

“antes, havia na minha pintura um certo pendor físico e depois
ela tornou-se, de facto, mais dinâmica, as figuras muito mais
instáveis, uma amplitude maior do gesto e um ritmo diferente.”¹⁰

A aguarela serviria exemplarmente os propósitos de leveza
e de liberdade inspirados pelo Brasil. E as seis aguarelas
selecionadas evidenciam-no bem, nos valores cromáticos
e na gestualidade que dominam o suporte branco do papel.
Aquarelas Série Brasil foi o título da exposição que o pintor
realizou em 1973 na Mini Galeria, no Porto. Do texto de
Eugénio de Andrade, transcreve-se:

“Aqui estão estas manchas frementes que a mão diligente e
ainda não fatigada de Júlio Resende espalhou no papel:
são a nostalgia de um mundo vegetal, atravessado aqui e ali
pela vibração de um insecto. [...] dir-se-ia que estes carmins
molhados, estes verdes transparentes são a fulguração de
uma terra que tivesse despertado há pouco, muito jovem
ainda – e sem mácula.”¹¹

O recurso aos meios da época – o óleo sobre a madeira de
carvalho, no início do século XVI, a aguarela sobre papel,
na segunda metade do século XX – permitiram aos dois
artistas exprimir a sua relação com um mundo novo que
o Brasil configurava. Vasco Fernandes interessou-se por
documentar uma população indígena que importava
cristianizar, incluindo um seu representante num episódio
da história sagrada, e Júlio Resende esteve atento a uma
atmosfera e a um ambiente que impressionaram os seus
sentidos, incorporando-os nos valores cromáticos e
compositivos da sua obra.

SEIS DESENHOS

O desenho apresenta-se na sala onde está exposta a obra
Lamentação com Santos Franciscanos, de Vasco Fernandes,
em transição para a sala que exhibe a peça emblemática do
museu, *São Pedro*, proveniente da capela lateral direita da Sé
de Viseu, dedicada àquele apóstolo. Esta obra-prima, tesouro
nacional, é descrita nos seguintes termos:

“No painel maior representa-se São Pedro de corpo inteiro,
sentado no trono, em atitude de benção, com as respectivas
insígnias. [...] Sentado num trono pontifical de arquitectura

italianizante, com olhar dirigido a um espaço absoluto e com uma impressionante monumentalidade, São Pedro figura ao centro da composição. Duas aberturas iguais, ladeando o trono, prolongam o espaço da figuração dando a ver duas paisagens onde se representam, respectivamente, duas cenas alusivas à vida do Apóstolo: à esquerda “O Chamamento do Pescador”; à direita “Quo Vadis?”. Vasco Fernandes construiu uma verdadeira imagem de propaganda [...].”¹²

Desta descrição, são particularmente importantes os aspectos que se referem à monumentalidade, à imponência e à centralidade da figura de São Pedro, que Dalila Rodrigues reforça:

“O apóstolo ocupa solitariamente o centro do campo figurativo [...] A poderosa rotundidade escultórica do volume da figura, cuja monumentalização se gera na genial articulação entre a luz incidente da direita, esbatida pela que entra das aberturas laterais, e a projecção da sombra no trono, a eloquência do gesto e do olhar, ambos dirigidos a um espaço infinito mas tangível ao do espectador, enfim, um somatório de inteligentes estratégias de representação, fazem do S. Pedro o chefe espiritual da cristandade [...].”

E, mais adiante:

“Construída a pensar na força expressiva da figura do apóstolo, na sua arrojada monumentalidade, a composição organiza-se a partir de uma essencial ideia de simetria, ainda que depois a contrarie, quando faz crescer outros valores, outros ritmos e até outras movimentações à forma e à sua relação com o espaço. No eixo central coloca a figura piramidal de S. Pedro, enquadrada pelo volume monumental do trono que, por sua vez, é enquadrado pelas duas aberturas laterais. Neste esquema compositivo, a racionalidade e o equilíbrio, traduzidos de imediato na harmoniosa escala das figurações, parecem ser os vectores dominantes.”¹³

A referência às grandes estruturas e volumes plásticos determinou a escolha dos desenhos de Júlio Resende, datados dos anos 60, 70 e 80 do século XX. Neles pressentem-se figuras ou o que delas resta, poderosas ainda nos seus vestígios, nas suas reminiscências, mas que impressionam mais pela ausência do que pela presença efectiva. Já não é o volume, a massa e a plasticidade que dominam, mas o desfazer da figura em manchas que se estendem irregularmente sobre a superfície. Mantêm uma carga dramática forte, nos diferentes caminhos do irreconhecível e do irrepresentável que, no entanto, não chegam para negar o que José-Augusto França classificaria como “antropomorfismo essencial”¹⁴ do pintor e que me levou a recordar a leitura desafiante do mesmo Didi-Huberman, sobre obras abstractas em que resiste a presença antropomórfica, não como duplo ou replicação da humanidade, mas como assombro e fantasma que ali

12 — Ficha de inventário de obra n.º 2160/38 Pin. Em linha: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>.

13 — RODRIGUES, Dalila – *Op. Cit.*, p. 261 e pp. 375-376.

14 — FRANÇA, José-Augusto - *Pintura Portuguesa Abstracta em 1960*. Lisboa: Artis, 1960.

15 — DIDI-HUBERMAN, Georges - *O que nós vemos...*, pp. 175-209.

16 — ANDRADE, Eugénio de - *Resende entre a Angústia e a Esperança*. In "Os Afluentes da Memória". Porto: Editorial Inova, 1970, pp. 123 e 125. [Texto de catálogo de exposição na Cooperativa Árvore, 1966]

permanece paranos inquietar.¹⁵

No negro das aguadas e da tinta-da-china, na energia gestual com que se dispõe a matéria, nos sinais de deformação e até no informe, evidencia-se aquela matriz com que o artista gostava de se definir, a matriz expressionista. Estes desenhos estabelecem um contraponto com o forte carácter compositivo, arquitectónico e majestoso da pintura do século XVI, mostrando-nos como se pode passar da massa à mancha, da planificação prévia à pulsão do momento, da composição à aparição ou do espírito à alma, para recuperar as palavras de Eugénio de Andrade quando assinala precisamente o teor expressionista de tais trabalhos.

Afirma o poeta sobre desenhos como estes:

"[...] frequentemente conciliam energia e leveza, de linhas finas mas incisivas, que ora se procuram ora se afastam, num ritmo de dança ou ondulação primaveril, onde uma ou outra mancha de sombra – quando não é só um espaço branco criado no papel – como que atrai tão aérea matéria, impedindo-a de se transformar em puro arabesco."¹⁶

O parágrafo revê a forma na sua natureza aberta e esquiva, de formação, configuração, formatividade orgânica, processo e não produto, movimentos que tão claramente se exprimem nos desenhos exibidos.

QUATRO PINTURAS A ÓLEO

Na Sala onde se apresentam pinturas de Vasco Fernandes alusivas ao *Martírio S. Sebastião*, ao *Baptismo de Cristo* e a episódios do ciclo da Paixão, acolhem-se quatro trabalhos a óleo, de Júlio Resende, datados dos anos 50 e 60.

Nas descrições das grandes pinturas pertencentes ao museu acentuam-se os valores rigorosos da composição, as relações de natureza espacial, os equilíbrios estabelecidos entre os grupos figurativos, centros definidos pela geometria e centros dinâmicos. Afirma-se a coerência da pintura assente na harmonia entre repertório iconográfico e organização das formas e dos volumes no espaço, entre a estrutura narrativa e a estrutura compositiva que asseguram a sua função religiosa e a eficácia da sua linguagem.

A descrição assinala:

"A composição [de *O Baptismo de Cristo*] foi estruturada em função das figuras de Cristo e de São João Baptista, pois o espaço envolvente, ainda que permita adensar a estrutura narrativa, foi concebido em função destas duas presenças monumentais. [...] dois núcleos formais secundários [...] foram programados com um sentido rítmico de equilíbrio entre a metade direita e a metade esquerda da pintura, definindo duas diagonais."¹⁷

“A cruz de Cristo [em *O Calvário*] inscreve-se sensivelmente no centro da composição, numa posição frontal e num plano mais próximo ao do espectador, enquanto as do Bom e do Mau Ladrão se afastam ligeiramente (uma mais do que a outra) e se dispõem em diagonal. A esta organização dinâmica da composição, acresce ainda a expressiva contorção da figura do Mau Ladrão, que vem contrariar qualquer ideia de simetria do campo figurativo, no terço superior, e acentuar a tensão dramática em toda a zona direita da composição. [...] Mas a regularidade desse núcleo formal rompe-se também quando faz avançar para o primeiro plano, para o limite do campo figurativo, S. João, Madalena, a santa mulher e a Virgem, que organiza numa rigorosa composição triangular.”¹⁸

“Genial [*Martírio de S. Sebastião*] no agrupamento das figuras e na organização dos volumes das arquitecturas, que configuram duas diagonais dinâmicas, contrariando como é habitual a solução da frontalidade.”¹⁹

O aparato projectual das obras de Vasco Fernandes serviu de inspiração à escolha das obras de Júlio Resende, com propostas distintas daquelas que os desenhos ou as aguarelas proporcionaram. Deste modo, se contempla um terceiro eixo de trabalho esclarecedor da pluralidade de registos em que o pintor actua.

A narração e a iconografia da pintura do século XVI revestem o esqueleto estrutural da obra, remetendo-o para um plano subjacente que faz justiça ao seu papel no processo de trabalho, enquanto na pintura do século XX, esse processo desvenda-se e assume protagonismo.

Os óleos exibem a sua estrutura formal mediante a geometria e trazem à superfície as suas linhas essenciais, por redução e por simplificação. São parte de um grande ciclo temporal, entre a segunda metade da década de 40 e o final da década de 60, em que se assiste a uma sucessão de exercícios plásticos, metódicos, associados aos lugares por onde o artista passa ou onde reside, em que a pintura interpreta o lugar, a comunidade e o trabalho. Cada fase é marcada por ensaios empíricos e por valores intelectuais que tratam a realidade em malhas formais e plásticas, formas elementares.

No catálogo da exposição realizada em 1979 no Museu Nacional Soares dos Reis, Fernando Pernes considera que pinturas como as que aqui se expõem, possuem uma “plasticidade monumentalista de teor abstracto-construtivista” e que nelas se unem o “cósmico” e o “humano”²⁰, num apelo ao “espaço ambíguo” característico deste tempo, em que figura e fundo se fundem, em osmose, como se fossem feitos de uma mesma substância. Eis, portanto, como se encontra

17 — Ficha de inventário de obra n.º 2157/35 Pin.
Em linha: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>

18 — Ficha de inventário de obra n.º 2156/34 Pin.
Em linha: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>

19 — Ficha de inventário de obra n.º 2158/36 Pin.
Em linha: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>

20 — PERNES, Fernando
- *Homenagem a Júlio Resende*. Exposição Retrospectiva. Porto: Centro de Arte Contemporânea - Museu Nacional Soares dos Reis, 1979.

21 — CHAVES, Joaquim Matos - *Júlio Resende. A Arte Como/Vida*. Porto: Civilização, 1989.

solidez, densidade e grandiosidade numa pintura que age por redução, depuração e transfiguração, palavra usada por empréstimo de Joaquim Matos Chaves.²¹

Estas obras produzidas no dealbar da segunda metade do século XX, são exemplo dessa transfiguração e de uma pesquisa que não cessa de se metamorfosear e de atingir novas formulações e questionamentos sobre o homem. Fecha-se o diálogo entre os artistas, com a referência à indagação de um sentido para a existência humana, que em ambos se denuncia, a de Vasco Fernandes regulada pelos limites do religioso, a de Resende circunscrita à experiência do mundo em redor.