

Dez quadrículas e um excuro Sobre os azulejos de Álvaro Siza na Basílica da Trindade, Fátima

NUNO HIGINO

1. Um painel de azulejos é uma teia de quadrículas, uma malha sobre a qual o traço do desenho se aventura, vigiado severamente por linhas divisórias, interrupções, fronteiras. Quando risca, seja sobre o azulejo ou sobre qualquer outro suporte, a mão do desenhador nunca pode prever com exactidão qual é o caminho a seguir nem quais os obstáculos que poderá encontrar ao longo do percurso: as resistências do material de suporte, a difícil obediência a uma pretensa ordem visual ou mental, a absoluta impossibilidade de reproduzir um motivo ‘tal como ele é’ na realidade. Não há *risco* sem risco de desvio, de perda, de fracasso. Talvez por isso a vocação aventureira do traço se veja melhor quando exposta sobre os azulejos.

2. Álvaro Siza gosta de (a)risca sobre o azulejo. Não directamente sobre o azulejo. Os seus desenhos – no baptistério da Igreja de Santa Maria, na estação do Metro de S. Bento [Porto], na casa da Quinta de Santo Ovídio [Lousada] ou agora na basílica de Fátima – são feitos originalmente sobre papel, depois aumentados em fotocopiadora para uma escala real ou próxima do real, e só então, na fábrica que produz os azulejos, alguém ha-

bilíssimo copia o motivo para o suporte final. A preferência de Álvaro Siza pelo azulejo tem a ver com os reflexos, os matizes de luz que este material permite conforme a sua cor e a incidência e intensidade da luz. Ao longo do dia o ambiente vai-se alterando e essas alterações dão vida ao espaço e ao próprio desenho. O azulejo espelha a luz, reflecte-a, ajuda a criar um espírito do lugar. Mete o observador dentro da obra. Cria relação. O azulejo inventa relações e imagens. Multiplica fantasmas.

3. Em Fátima trata-se de um corredor, um longo corredor de 150x6 metros. Um corredor cortado por sucessivas portas de acesso às capelas interiores. Um corredor onde desaguam três lanços de luz: da escada de acesso a partir do exterior e dos pátios onde a presença da água gera, agita e projecta reflexos. Os desenhos com cenas alusivas à vida de Pedro e Paulo agitam-se na longa parede recortada do corredor. Um corredor é uma faixa. Não é um lugar de permanência. Também não é um átrio propriamente. É um lugar instável, portanto. Quase um não-lugar. Um corredor não tem vida própria. É um espaço adjacente que serve de ligação entre espaços. Não é um espaço de decisão, mas uma passagem para os lugares de decisão. Um lugar sitiado, emparedado, *acossado*, onde nada de verdadeiramente importante *ocorre*. Como uma conversa de corredor, sem importância. Lugar de *excursão*, de passagem descontraída, descomprometida e apressada. Um *excurso* que pouco ou nada tem a ver com o tema principal.

4. Mas porque corre entre paredes, o corredor *escorre*, excede-se, desborda-se, transborda-se, não cabe em si mesmo. É porventura neste excesso que se recortam as figuras desenhadas por Álvaro Siza sobre a parede de azulejos. Num lugar que *propriamente* não o é [um corredor] e com um traço mínimo – não se deve dar demasiada confiança à figura, à integridade da figura, à figura referenciada, cópia de um referente, já lá chegaremos – Siza produz um excesso. Uma produção poética [pleonasticamente], uma poética da produção. Numa área enorme [150x6 m] o espaço do desenho propriamente dito, da figura, é reduzido. A maior parte do pano de parede está livre, em branco. Como o poema breve respirando na página. O desenho de Siza é um apontamento: sugere um motivo sem ficar refém dele e aponta para outro lado. Aponta (n)outra direcção. O risco – fazer um risco, traçar um risco, como se costuma dizer do ofício dos arquitectos – não é

apenas uma metonímia do desenho. É o próprio desenho na sua integridade, se alguma tem. Não mais do que um risco: uma tentativa, um apontamento, uma experiência, um começo sem garantia de consumação.

5. A figura deve manter o 'original' a certa distância. Não apenas por razões estratégicas, para que o olho possa efectuar a sua medição. *Essencialmente* porque qualquer original é inalcançável 'em si mesmo'. No desenho, em todo o desenho, é sobretudo a memória que trabalha. Desenhar não consiste em transmitir à mão uma ordem dada pela vista ou pela mente. Consiste em assediar a memória, em provocá-la, em enlouquecê-la, obrigando-a a sair de si, a exceder-se. Não é a mão que desenha. É a memória. Álvaro Siza tem consciência disso: "Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos"¹. O desenho resulta de um processo de dissolução. O que aprendemos ['desmesuradamente'] dissolve-se, mistura-se com o já aprendido, aumenta a qualidade do já aprendido, apaga umas marcas e acende outras. Em princípio, o desenho, pela acumulação de marcas e experiências diversas e heterogêneas, apresenta-se mais seguro, com um *ductus* mais refinado. Ao recortar sobre o suporte, o estilete abre caminho com mais segurança, sabe melhor por onde seguir. O *estilo*, aquilo a que costumamos chamar 'estilo', resulta desta forma que o *estilete* tem de inscrever e conduzir o traço do desenho. Pode dizer-se que Siza criou um 'estilo', quer dizer, fala um *idioma* próprio. Tem um *ídiom*, uma forma própria e singular de desenhar que identifica o seu desenho e o 'assina', mais além da assinatura propriamente dita. 'Isto é Siza'; 'isto é *de* Siza'; 'isto é *um* Siza'. Álvaro Siza tem um desenho próprio, um desenho 'carregado de memórias'². Desenhar cenas da vida de S. Pedro e S. Paulo implicou um forte apelo à memória, sobretudo à memória da infância, da catequese, da frequência da Igreja. Lembranças distantes, desfocadas, mas apuradas por anos e anos de prática do desenho. Nestes casos não há um original, um referente próximo e 'à vista'. Há relatos, textos, textos sagrados, arte, memória. Desenhar o galo das negações de Pedro ou desenhar o galo de uma qualquer capoeira não é exactamente a mesma coisa. São galos diferentes, apesar das óbvias coincidências anatómicas. Desenhar

¹ SIZA, A.: 'Desenhos de viagem' [1988] em MURO, C. [ed.] *Álvaro Siza. Escritos*, Barcelona, Ediciones UPC, 1994, p. 59.

² Expressão utilizada por Álvaro Siza. Cf. 'Outro pequeno projecto', em op. cit., p. 41.

o galo das negações transporta mais marcas, compromete mais a memória, incorpora uma imensa e variada multidão de imagens. Recordo-me da dificuldade que Siza teve quando quis desenhar uma cruz para a Igreja de Marco de Canaveses: há milhões de cruces, uma *carga de imagem* difícil de aliviar. É praticamente impossível inventar um *idioma* novo para traduzir certas realidades. E há imagens que são tão fortes que se torna impossível contorná-las. Os desenhos de Matisse sobre azulejo na capela do Rosário, em Vence, provocaram em Siza esse efeito, como ele próprio confessa. O mesmo acontece [isso ele não diz, porque é modesto, mas outros dirão por ele] com as novas igrejas depois da construção da igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses: o seu *ídiom*, a sua linguagem singular e potente, não deixará de assediar os novos projectos de igrejas. Aquilo que na Arte possui verdadeiro valor [o que significa em Arte ter ‘verdadeiro valor’? É uma boa pergunta para outra ocasião] está tomado por uma força inventiva que é destabilizadora. A pressão gerada à sua volta está em constante libertação. Ao ser libertada é absorvida por outros, consciente ou inconscientemente, mais cedo ou mais tarde, por fidelidade ou por infidelidade. Se assim não fosse a obra de arte explodiria, desfazer-se-ia numa fragmentação infinita sem re-união possível e sem discurso capaz de a rondar, interpelar e fazer sobreviver.

6. O cenário das figuras de Álvaro Siza é a própria parede. Uma parede de azulejos de 14x14 cm, com bordo e textura irregulares. Uma parede de quadrículas. Um cenário que não permite uma apreensão de conjunto: não apenas pela natureza de canal do corredor, mas também pela divisão imposta pelo suporte-azulejo. Ao observador não lhe está permitido ganhar profundidade e recuar para ver melhor. Aquilo que se lhe oferece, *dá-se* obliquamente e de passagem. O olhar encontra imensas dificuldades para se situar comodamente diante das cenas e do cenário. Nem comodidade nem estabilidade, pois os reflexos provocam uma agitação que causa certa perturbação ao olhar. Uma cena é um momento. A cena não perdura. Está condenada a apagar-se, a ser absorvida por outra cena. Quase podemos dizer que se trata de cenas sem cenário. Figuras isoladas, centradas em si mesmas.

7. A malha da realidade é apertada, complexa, densa, impenetrável. O desenho tenta diminuí-la sem a desfazer. As figuras da fé e da memória desenhadas por Álvaro Siza para o mural de Fátima [Pedro e Paulo] inscre-

vem-se num tecido saturado de fios que se cruzam em incontáveis pontos; um tecido feito de pontas perdidas que já esqueceram a origem e o sentido; um tecido desgastado por sucessivas exposições, lavagens, interpretações. E no entanto, um tecido resistente que só cede à pressão dos dedos quando eles sabem tocar as articulações sensíveis; um tecido de cor apurada pelo tempo, essa cor que só o tempo consegue apurar. O desenho mete-se no meio da malha, não para desvelar, para mostrar o que está por dentro, como se ‘dentro’ houvesse uma qualquer verdade escondida à espera de revelação, mas para diminuir os intervalos. Essa diminuição, como acontece na música, “consiste em dizer menos, sem dúvida, mas com vista a *deixar* perceber mais”³. O traço de Siza é mínimo e espontâneo: diminuindo a malha da realidade a uma linha matriz, talvez nos deixe perceber melhor essas figuras extenuadas por séculos e séculos de representação e, contudo, frescas, presentes [mais do que *representadas*] num cenário de passagem: os crentes continuam a passar na sua margem, sem possibilidade de as olhar em profundidade. Passam, passam e olham. Obliquamente. Quem poderia olhar de frente, olhos nos olhos, sem véus nem reflexos, estas figuras redondas de tempo e significação? Não é o próprio S. Paulo que diz que agora, no tempo presente, vemos confusamente e como num espelho, porque ainda não se revelou o que, em verdade, seremos?⁴

8. A primeira cena que Siza desenhou foi a queda de S. Paulo do cavalo: porque gosta de desenhar cavalos e porque o episódio tem quase tudo o que um artista procura: movimento, luz, dramatismo, mistério, ruptura. A mais célebre queda de cavalo da História. Os corpos do cavalo e do cavaleiro fundem-se, no desenho, num corpo único: uma espontânea e frugal distribuição de linhas que *mostram* o sobressalto do cavalo e escondem o rosto do cavaleiro. Como se a mão de Siza já dispensasse qualquer roteiro fornecido pelo olhar, pela memória, pelas regras da representação. Uma das patas traseiras do cavalo ainda procura fincar-se no chão mas nada pode fazer no meio do terramoto de luz que abalou e interrompeu, subitamente, a corrida desenfreada em que seguiam. Cavalo e cavaleiro ainda não estão por terra. Estão em queda. O desenho, com um mínimo de recursos formais, capta

³ Cf. DERRIDA, J.: ‘Um bicho-da-seda de si’, em CIXOUS, H. e DERRIDA, J.: *Véus... à vela* [Voiles, Paris, Gallilée, 1998] Coimbra, Quarteto [tradução de Fernanda Bernardo] 2001, p. 24.

⁴ Cf. ICor. 13,12.

essa ‘eternidade breve’ [Sophia] da queda. S. Paulo já se encontra em posição invertida, a cabeça para baixo, um dos pés a sinalizar o naufrágio.

9 O abraço entre Pedro e Paulo é uma das cenas em que o traço parece retrair-se mais [na verdade, qualquer traço está marcado por um retraimento ou mesmo uma retirada: ‘le trait est retrait’⁵]. Este foi o desenho que Siza terá feito com maior emoção, segundo o próprio confessa. Trata-se de um abraço de gigantes trocado no final de um percurso que mudou a história dos homens e a geografia dos povos. A estatura de um e de outro aconselha uma abordagem do abraço maior do que os afectos, mais além da emoção de um qualquer reencontro. Pedro e Paulo tocam-se no lugar do intocável: tocam-se na figura. *Modelados* por vinte séculos de fé, estudo e figuração, Pedro e Paulo não cabem dentro de nenhum modelo representativo. A natureza fugidia do traço joga nestas ocasiões todo o seu poder de retracção. O traço recusa-se abraçar a figura, a configurá-la, a pôr-se ao serviço de uma ilusão de fidelidade representativa. Não é uma simples teimosia do traço, é a confissão de uma impossibilidade. O abraço cinge, circunscreve um momento. O traço procura apontar [sem nunca poder captar] esse instante, esse excesso significativo que nenhuma figuração poderá abraçar. Álvaro Siza, porque aprendeu a guardar com o desenho uma relação íntima e intensa [tão íntima e intensa quanto paciente], é dos que conhecem esta limitação do traço e, por isso, economiza, quer dizer, organiza e gere a cena com escassos recursos figurativos.

10 S. Paulo chegou tarde ao cristianismo [coisa sem grande significado, pois ao acto inaugural todas as criaturas chegam tarde]. Tarde e a contratempo. Quando vai a caminho de Damasco em perseguição dos cristãos, Paulo segue guiado por uma forte convicção. A queda ‘monumental’, já às portas da cidade, interrompe intempestivamente o seu desígnio e a sua convicção. Um contratempo, tão monumental como a queda, irrompe para contrariar o sentido da sua marcha. A luz que o derruba e cega permite-lhe ver a face surpreendente de um tempo desencontrado consigo mesmo. Uma espécie de entorse cronológica, obriga-o a repensar a direcção do caminho. Cego e desorientado, Paulo entra na cidade pela mão de outro. E pela mão de outro recuperará a vista. Apesar do clarão dentro do qual

⁵ Sobre este tema pode ler-se o importante texto de DERRIDA, J.: ‘Le retrait de la métaphore’, em *Psyché. Invention de l’autre*, Paris, Galilée, 1987-1998, pp. 63-93.

se expôs ao Ressuscitado, a figura de Paulo desenha-se fora da claridade do dia, em certo sentido até, fora das luzes da Razão. Só reconhecemos Paulo pela silhueta: um homem em contraluz. Uma linha recortada entre azulejos: mínima, espontânea, vacilante, incompleta. S. Paulo, como Santo Agostinho, e certamente muitos outros, é um homem do entardecer: ‘tarde Te conheci...’ Não há conversão que não chegue tarde, demasiado tarde. A conversão não é coisa do amanhecer, da luz inicial: vem com o decorrer ou o declinar do dia, quando um contratempo imprevisto e ingovernável se intromete para descontrolar a normalidade de um curso que se julgava bem orientado. Não sabemos exactamente [nem temos que saber] qual é o S. Paulo que Álvaro Siza desenhou sobre os azulejos do corredor da basílica da Trindade. O que sabemos é que ele, Siza, se endividou mais uma vez. O criador endivida-se na obra. Ou melhor: com a obra criada paga uma dívida, contraindo outra. Indefinidamente. Endividou-se perante um acontecimento torrencial e único cujas margens a memória nunca poderá comportar. Um acontecimento [quantos acontecimentos, quantas cenas?] que permanece e permanecerá heterogêneo a toda e qualquer interpretação representativa. E a queda do cavalo continua.

[Foi-me pedido que conversasse com Álvaro Siza sobre os azulejos de Fátima. Falei-lhe e acedeu de imediato. Marcámos um sábado de manhã, 29 de Dezembro de 2007. Oriente a conversa e Siza vai falando como sempre fala: de forma pausada e sábia. A mão desenha incansavelmente, ao acaso, e os olhos dividem-se entre o papel e o entrevistador. No pequeno aparelho de gravação o contador do tempo não pára. Cerca de duas horas depois desligo-o: ‘que bela entrevista! Levo material para compor um excelente texto’ – penso já a caminho de casa. Na primeira oportunidade, e ainda no mesmo dia, ligo o gravador para começar a transcrição: nada, não há nada gravado no aparelho! Que fazer agora? Voltar a pedir a Siza uma nova conversa? Nem pensar. Tentar uma reconstituição de memória? Seria um desastre. Não há outro remédio senão fazer algumas anotações com vagas referências ao que podia lembrar-me ainda da conversa. O resultado são estas dez quadrículas descasadas. É melhor do que nada? Talvez sim e talvez não. Por detrás de cada uma delas está, acreditem, a autoridade de uma voz inconfundível, uma voz que desenha de cor (quer dizer, par coeur, como dizem os franceses) as coisas mais tocantes da memória. Talvez o leitor atento e magnânimo a possa ouvir e identificar: confusa e distante.]