



“Geometria Celeste” — Sobre alguns motivos religiosos na pintura abstrata de Manuel D’Assumpção

Gonçalo Costa

Como citar:

COSTA, Gonçalo. “Geometria Celeste” — Sobre alguns motivos religiosos na pintura abstrata de Manuel D’Assumpção. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 9, n. 1, p. 108-149, jan.2025. DOI:10.20396/modos.v9i1.8676972. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8676972>.

Imagem [modificada]: Manuel D’Assumpção. Sem título, 1947, técnica mista s/ papel, 63 x 37 cm, (Coleção privada). Fonte: Cabral Moncada Leilões .

“Geometria Celeste” — Sobre alguns motivos religiosos na pintura abstrata de Manuel D’Assumpção

“Celestial Geometry” — On a few religious motifs in the abstract painting of Manuel D’Assumpção

Gonçalo Costa*

RESUMO

Qualquer investigação sobre a obra abstrata de Manuel D’Assumpção (1926-1969), pintor português para quem a prática artística se aproximava da prática litúrgica, entrará em contacto com a sua índole religiosa. Este artigo procura aprofundar tais motivos religiosos, frequentemente apontados na literatura existente, mas raramente pensados e contextualizados através da historiografia artística. A partir da obra de D’Assumpção, o artigo tenta também vislumbrar o papel da religião na arte moderna em sentido mais vasto. Ao longo da pesquisa, somos impelidos a considerar a arte abstrata em termos religiosos e a religião nos termos da arte abstrata.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura abstrata. Religião. Arte em Portugal. Século XX. Alienação.

ABSTRACT

Any investigation about the abstract works of Manuel D’Assumpção (1926-1969), a Portuguese painter for whom artistic practice came close to liturgical practice, will come into contact with their religious inclination. This article seeks to further investigate such religious motifs – frequently pointed out in the existent literature, but rarely thought and contextualized through artistic historiography. From the works of D’Assumpção, the article also tries to envision the broader role of religion in modern art in general. Throughout the investigation, we are led to consider abstract art in religious terms and religion in the terms of abstract art.

KEYWORDS

Abstract painting. Religion. Art in Portugal. 20th century. Alienation.

Antecedentes: em busca do lugar estranho da religião na arte moderna

A religião continua a ser um campo de análise mal estabelecido nos estudos da arte moderna. Como James Elkins (2004: 20) afirmou, a “arte que tenta transmitir valores religiosos vai contra a essência do modernismo”¹. Que Elkins o tenha afirmado na introdução a uma obra de cem páginas indica, no entanto, que o problema não se esgota numa incompatibilidade estanque entre religião e modernismo.

Este artigo lida com um pintor português ativo na segunda metade do século XX: Manuel D’Assumpção (1926-1969), personalidade contraditória na historiografia artística portuguesa, onde ocupa um lugar desconfortável entre a mitificação e o esquecimento. Inicialmente um artista figurativo, o contacto com os meios surrealistas portugueses rapidamente o submergiu num mundo interior de mistérios espirituais e religiosos que, no auge da carreira, escolheu explorar com uma intensa produção pictórica abstrata. O pendor religioso deste conjunto de obras é prontamente apontado na parca literatura existente sobre o artista. João Pinto de Figueiredo, possivelmente o amigo mais próximo de D’Assumpção, além de seu colecionador mais atento e primeiro biógrafo², explicou a sua pintura do seguinte modo:

Na arte abstracta encontraria d’Assumpção uma linguagem adequada à sua visão filosófica do Universo, à sua particularíssima *Weltanschauung* e, com ela, uma razão capaz de justificar, de redimir a própria vida (...). Nela confinado noite e dia, d’Assumpção procura apreender nas anfractuosidades da percepção a misteriosa essência das cousas e arrebatadamente vai criando o seu mundo imaginário – um mundo que era o Mundo repensado e corrigido, transcendido e purificado. A sua pintura, desembaraçada da figuração anedótico-literária dos surrealistas, toma o caminho da vidência, do misticismo e, ao mesmo tempo, da invenção plástica. (Figueiredo, 1974: 9)

Se esta tentativa de sedimentar conteúdo religioso na pintura abstrata agradou a personalidades como Figueiredo, foi também alvo, em contrapartida, de alguma crítica que apontava a insuficiência de qualidade

ou originalidade artística genuína uma vez removida a carga religiosa – ou, por outro lado, que tal carga religiosa era incapaz de sustentar a pintura uma vez removidas as inspirações formais. Francisco Bronze, crítico de arte, tipificou este tipo de abordagem numa crítica à primeira exposição de homenagem a D’Assumpção comissariada por Figueiredo:

Se a analisarmos ao nível dos esquemas mais gerais da forma, acabamos fatalmente por concluir que muito pouco ficará de autêntica riqueza imaginativa se dela retirarmos o que de direito sabemos pertencer a pintores como Bazaine e Manessier. (Bronze, 1970: 49)

Julgamos que ambas as abordagens são insatisfatórias a título individual. O sentimentalismo de Figueiredo, naturalmente compreensível, tende a eclipsar a obra de D’Assumpção consigo mesmo, ao passo que o estrito formalismo de Bronze, há muito ultrapassado, enterra D’Assumpção por baixo do peso da Nova Escola de Paris. Entendemos que a sua tentativa de secularizar um discurso pictórico que não se presta à secularização é insensata: fazê-lo significaria tombar os alicerces que o estruturam e informam enquanto discurso, perdendo de vista as suas particularidades com o fim de o arrumar pacificamente numa corrente artística pré-concebida. Concordamos plenamente que religião e modernismo artístico produzem uma zona de conflito quando chocam: o que gostaríamos de procurar neste artigo, conseqüentemente, são os resultados produzidos através deste choque. Através da análise dos motivos religiosos expressos na obra de D’Assumpção, pretendemos uma visão mais consciente daquilo que a religião foi capaz de dizer sobre a modernidade artística e vice-versa.

Para tal, os antecedentes que informaram esta pesquisa não se esgotam na já citada obra de Elkins. Em Portugal houve, também, alguma curiosidade sobre esta ordem de assuntos. Apoiamo-nos, nomeadamente, num texto escrito pelo ensaísta Eduardo Lourenço para o catálogo da exposição “Imagens do Sagrado” (Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna, abril de 1989 a maio de 1989), por sua vez acompanhada pelo colóquio “O Sagrado e as Culturas”³. Num ciclo de eventos que procurava

mobilizar o pensamento artístico contemporâneo para questões religiosas, o texto de Eduardo Lourenço, intitulado “Imagem e Sagrado”, propunha analisar a relação – afinal sempre conflituosa – entre essas duas esferas ao longo da história, culminando na modernidade onde:

Pela primeira vez, as “novas imagens” não são representação de um hipotético objecto nem antecipação onírica de paraíso ou inferno subjetivamente plausíveis. Nascem do nada, fulguram e são devolvidas ao seu lugar sempre virtual como se proviesse directamente de Deus. (Lourenço, 2017: 208)

Por outro lado, a aparente escassez de abordagens histórico-artísticas ao problema da religião na modernidade convida a uma visão pluridisciplinar. A questão é objeto de análise filosófica desde Hegel a Adorno, fornecendo uma rica discussão cuja solicitação para a historiografia artística já havia sido descrita por Elkins (2004: 23) como “problemática, mas aparentemente inescapável”⁴. Assim, abordando a questão da temporalidade contraditória entre religião e modernidade artística, Adorno (2008: 291) refere que:

Esta parcela de espírito do tempo [*Zeit der Geist*] permanece incessantemente suspeita de reacionarismo (...). É indiferente que nas obras de Anton Bruckner se manifeste a intenção de uma restauração teológica; essas obras são mais do que a sua pretensa intenção. Participam no conteúdo de verdade precisamente porque, apesar de tudo, se apropriaram das descobertas harmônicas e instrumentais da sua época; o que elas querem de eterno torna-se substancial apenas como moderno e na sua contradição com a modernidade.

Adorno não nega a afirmação de Elkins de que a religião “vai contra a essência do modernismo” – esta contradição é plenamente assumida e reforçada, argumentando que a evocação dos meios da arte moderna para a restauração de uma teologia perdida pode ser artisticamente válida, uma vez que a obra resultante objetive de forma imanente a consciência verídica: “a consciência mais progressista das contradições no horizonte da sua possível reconciliação” (Adorno, 2008: 290). Ou seja, exige-se que este tipo de obra

evite o cinismo tomando consciência da contradição em que se colocou de modo a explorar as potencialidades artísticas que residem na sua possível reconciliação. Só esta tomada de consciência permitirá ao artista mover-se dentro da contradição, evitando que a arte seja “solta e pouco ambiciosa” ou que a religião seja “unidimensional e pouco persuasiva” (Elkins, 2004: 115)⁵. Analisaremos em breve a resposta particular de D’Assumpção a este problema.

Em última análise, a arte que envereda por este caminho tortuoso tem uma oportunidade única de refletir sobre a sua contemporaneidade. É possível ver um paralelo curioso entre a exaustão da religião na modernidade e a exaustão histórica da arte pictórica, donde nasceu a “necessidade” do abstrato. Segundo Gillian Rose, a ascensão do estado legal moderno, uma unidade política abstrata e compulsiva, através da sua contradição com a existência real, conduziu também a uma religião assente no divórcio entre a vida em tal estado abstrato e um significado religioso igualmente removido do mundo social e político. Nesta sociedade, a arte pode apenas “re-presentar” a contradição “da consciência religiosa entre significado, uma divindade infinitamente removida, e configuração, a sua aparição no meio sensual” – um meio consequentemente degradado porque inadequado ao significado, com o qual não pode ser unido. Mas, por isso mesmo, a arte pode agora propor uma reflexão única ao evidenciar “a falta de unidade entre o ideal abstrato da liberdade e o mundo concreto abandonado; ela reproduz a real falta de unidade política e social”⁶(Rose, 2009: 145).

Esta perspetiva conduz-nos a um caminho alternativo para a abstração. No estrito formalismo de Clement Greenberg, a abstração pictórica é atingida através da imanência – seria o fim racional da história da pintura, que por sua vez caía paralelamente numa especialização solipsista:

As qualidades puramente plásticas ou abstratas da obra de arte são as únicas que contam (...). A história da pintura avant-garde é a de uma rendição progressiva à resistência do seu meio (...) ao render-se, a pintura não só se livrou da imitação – e, com ela, da “literatura” – como também da confusão corolária da imitação realista entre pintura e escultura.⁷(Greenberg, 2003: 566)

Mas Greenberg conseguiu pressentir o vazio da posição insustentável em que se colocara. Deu por si sem saber justificar tal posição, muito menos determinar as suas origens, admitindo “não ter oferecido nenhuma explicação para a atual superioridade da arte abstrata para lá da sua justificação histórica” e concluindo que a sua própria experiência com a arte forçou a aceitação “da maior parte dos padrões de gosto dos quais derivou a arte abstrata”, mas não mantendo “que serão os únicos padrões eternamente válidos”⁸ (Greenberg, 2003: 567).

Apesar da instabilidade da posição a que chegou, é possível que o instinto de Greenberg tenha sido o correto – o crítico não acompanhava sozinho uma crescente vaga de adoção do abstrato na pintura, tanto nos Estados Unidos como pela Europa. Por alguma razão o gosto mudara e a figuração tornara-se intolerável na pintura, mas um formalismo estanque não parecia dar respostas suficientemente satisfatórias.

É precisamente nesse sentido que julgamos, neste artigo, que a pertinência da perspectiva religiosa se revelou a alguns artistas. Transformada em discurso artístico, a religião tornaria inteligível o novo objeto da arte – ou a sua falta. A título de comparação, essa é uma das razões pelas quais se torna impossível secularizar Hegel, para quem, aliás, “toda a arte, independentemente do seu assunto, da natureza morta ao retrato, da paisagem à pintura de história, é entendida como uma tentativa de ‘retratar o divino’” (Pippin, 2002: 7). A religião estrutura o pensamento e sustenta determinadas práticas artísticas. De facto, segundo Robert Pippin (2002: 8):

O divino é frequentemente tratado como se os seus sinónimos relevantes fossem das *Wahre* e das *Wahrhaftige*, a verdade ou a real verdade, e a arte é regularmente tratada como a tentativa do espírito exteriorizar o seu auto-entendimento de forma sensual e, desse modo, de apropriar-se dessa exterioridade, de torná-la seu lar e de exprimir melhor tal auto-entendimento⁹.

O que nos permite concluir que alguns artistas procuravam exteriorizar, através da linguagem pictórica abstrata, a nova autocompreensão humana

na época da modernidade: a da sua alienação absoluta – não só a alienação do mundo concreto, como também da divindade e, em última análise, de si própria. Os aforismos poéticos, escritos nos anos 40, de Wols (1913-1951), pintor alemão pioneiro da abstração informal, contêm duas das melhores expressões dessa alienação que tornava aporética a prática artística:

O erro do cristão é
de apelar sem preces
a um tipo de pessoa importante;
devemos apelar a ninguém
ou ao vazio.

Seja Deus representado
por círculos ou uma linha reta
é igual para mim
Mas ele não pode ser representado
por pessoas.¹⁰
(Wols, 2003: 598)

De facto, os antecedentes mais fortes do presente trabalho vêm precisamente dos principais teóricos da arte do século XX. O que verificamos, surpreendentemente, é que vários artistas pioneiros da arte moderna muniam-se de uma linguagem espiritual ou religiosa para explicar a sua produção artística, para torná-la inteligível, apesar de tal dimensão não constituir um enfoque da historiografia artística corrente. Segundo Elkins (2004: 22):

(...) realmente parece estranho sermos incapazes de discursar sobre o significado religioso de obras que claramente têm a ver com a religião. As primeiras gerações de pintores abstratos, por exemplo, estavam cheias de entusiasmos espirituais e religiosos. Os estudos atuais sobre Mondrian, Malevich, Kandinsky e outros tendem a não se focar tanto na sua teosofia ou suas crenças místicas quanto nas suas teorias filosóficas e os seus sentidos de história. Mas quão longe é possível ir sem as noções peculiares, apocalípticas e messiânicas que impeliram a abstração de primeira geração?¹¹

Assim, Max Liebermann afirmava em 1904 que “a dimensão imperecível das obras de arte é o seu espírito interior” (Liebermann, 2003: 33); Oskar Kokoschka em 1912 afirmava que “cada coisa, ao comunicar-se comigo, perde a sua substância e passa para o Além que é a minha mente”, citando de seguida Mateus 18:20: “onde se reunirem dois ou três em Meu nome, ali estarei entre eles” (Kokoschka, 2003: 99); Kandinsky, também em 1912, transpunha a religião para elementos explicitamente artísticos, como em: “a vida espiritual pode ser corretamente representada por um diagrama de um grande triângulo agudo dividido em partes desiguais (...)” (Kandinsky, 2003: 84). Johannes Itten, artista abstrato que lecionou na Bauhaus, chegou a entrar em conflito com Walter Gropius devido ao pendor espiritual da sua imaginação artística. Para Itten (2003: 305), “a natureza essencial da forma está sediada, em última análise, na sua origem espiritual na alma, que em si nunca pode ser compreendida”, concluindo que “só modéstia e grande humildade perante Ele, o Incompreensível, nos pode auxiliar a aguentar esta descoberta”¹². A adequação desta ordem de ideias à arte abstrata torna-se clara: para Itten, a perplexidade perante o incognoscível na arte abstrata só pode ser canalizada através da contemplação divina – de Deus, o ente “Incompreensível” por excelência.

Mesmo no pós-guerra, vários artistas continuaram a formular as suas práticas em termos espirituais. E não só no campo da pintura abstrata: Jirô Yoshihara, artista japonês, no Manifesto Gutai, afirma que “na arte Gutai o espírito humano e o material estendem as mãos um ao outro, apesar de se oporem. O material não é absorvido pelo espírito”, é antes elevado “à altura do espírito” (Yoshihara, 2003: 699)¹³. Apesar do grupo Gutai pertencer a um esforço internacional de ultrapassagem dos formatos tradicionais da arte, a sua teoria permanece firmemente baseada num dualismo entre espírito e material.

Manuel D’Assumpção, como veremos de seguida, herdou uma versão particularizada deste tipo de pensamento artístico.

Manuel D'Assumpção, a religião e os contextos artísticos português e europeu

Manuel Trindade D'Assumpção (a grafia do apelido, adotado como assinatura para as suas obras, é relevante, como se verá mais à frente) nasceu em Lisboa em 1926. Luís D'Assumpção, seu pai, diplomado pela Escola de Belas Artes de Lisboa, era fotógrafo de profissão. Pouco depois do nascimento de Manuel, Luís D'Assumpção perde o seu estúdio de fotografia em Lisboa num pleito com o senhorio e decide deslocar-se para a cidade alentejana de Portalegre, “onde sabia não haver fotógrafo de arte” (Castro, 1990: 139). Só alguns anos depois teve possibilidade de trazer a família de Lisboa para o Alentejo, onde Manuel D'Assumpção acabaria por passar a infância e parte da juventude, incluindo os anos de formação, afastado dos maiores polos de atividade artística portugueses. De facto, o pintor recebeu apenas a instrução primária e algumas lições de pintura com o pai a partir dos 14 anos de idade.

A propensão religiosa do pintor não terá vindo do seu pai – este era, segundo Castro (1990: 115), um homem rígido e tradicional, republicano e “com prosápias de ateísmo”. A personalidade de Luís D'Assumpção provou ser, inclusive, um obstáculo na formação de Manuel. O jovem pintor buscava incessantemente a aprovação do pai e chegava a destruir obras se este as criticasse – uma situação ainda mais agravada pelo desdém de Luís D'Assumpção, “intransigentemente clássico” (Castro, 1990: 116), pela arte moderna que o seu filho começava a explorar. Elisa Worm, viúva de Manuel D'Assumpção, confirmaria ainda que o jovem pintor era alvo de abuso físico e psicológico do seu pai e da sua madrasta¹⁴.

D'Assumpção não esteve destinado à pintura – a sua atividade artística foi conseguida contra a vontade do pai, que o iniciou na sua profissão de fotógrafo¹⁵. O jovem artista era, no entanto, pouco dedicado ao trabalho, esbanjando o dinheiro que recebia numa vida de boémia. Foi preso ainda na adolescência, algures entre 1940 e 1941, fugindo pouco depois para Lisboa. No seu retorno a Portalegre é posto fora de casa pelo pai, que lhe passa a pagar

uma pensão. Adquire, assim, alguma independência. O contacto com os meios mais eruditos de Portalegre permitiu complementar a sua formação, nomeadamente através da oportunidade de ler e comentar literatura moderna portuguesa e estrangeira. Crucialmente, conheceu também o seu primeiro mestre, Miguel Barrias (1904-1952) – pintor modernista de quem D’Assumpção facilmente se aproximou, e que deu a este as bases da pintura cubista e expressionista que caracterizariam as primeiras obras do jovem pintor. De Barrias não veio, no entanto, o influxo religioso.

D’Assumpção começava a delinear a sua personalidade artística – frequentemente se comparava a Van Gogh, dada a sua insuficiente instrução escolar e preparação artística quase autodidata, para não falar do pendor depressivo. Em 1947 participa na sua primeira exposição coletiva em Portalegre, e pela mesma cronologia continua a desenvolver a atividade de caricaturista que iniciara poucos anos antes. Em 1948 é preso novamente, agora pela polícia política do Estado Novo português, devido ao seu contacto com membros da oposição de esquerda ao regime – o que não desencorajou o pintor de participar, em 1949, na comissão de propaganda da candidatura do general Norton de Matos à presidência. Na sequência das eleições ilegítimas houve vagas de prisões políticas em Portalegre. D’Assumpção chegou a ter o quarto sob vigia policial, decidindo fugir para Lisboa e, de seguida, para Paris.

Na capital francesa, D’Assumpção encontrará um meio artístico de dimensões e vitalidade que até agora desconhecia. Numa carta de 1958 a José de Azeredo de Perdigão¹⁶, o pintor relata que “[conseguiu] com muito sacrifício ir a Paris, onde [frequentou] alguns museus, a École du Louvre e [teve] ocasião de conhecer alguns artistas da vanguarda, tendo principalmente sido mais assíduo junto do pintor Fernand Léger”.

É possível que os primeiros contactos de D’Assumpção com um entendimento religioso da arte tenham tido as suas raízes neste contexto, pelo que se torna proveitoso comparar brevemente as diferentes situações artísticas em Portugal e em França.

Nesta altura, o debate artístico português era dominado por uma disputa entre neorrealistas e surrealistas. O Grupo Surrealista foi formado em Lisboa, em outubro de 1947, em torno de Cândido da Costa Pinto (1911-1976). Cândido teve contacto com André Breton em Paris no mesmo ano e, segundo José-Augusto França (2009: 258), criou o grupo português “por sugestão ou encargo do próprio Breton”. Entre outros, fizeram parte do grupo os antigos artistas neorrealistas Fernando Azevedo (1923-2002), Marcelino Vespeira (1925-2002) e António Domingues (1921-2004); os poetas Mário Cesariny (1923-2006) e Alexandre O’Neill (1924-1986) e o próprio José-Augusto França (1922-2021), sociólogo, historiador e crítico de arte. Inicialmente aliados aos neorrealistas, os surrealistas acabariam por abrir uma querela de dimensões ético-políticas pela sua recusa radical de cooperar com o Estado Novo português – Cândido da Costa Pinto foi afastado do grupo por ter exposto uma das suas obras num dos salões de arte do Secretariado Nacional de Informação (organismo oficialmente denominado de “Secretariado de Propaganda Nacional” até 1945) e a participação dos neorrealistas na III Exposição Geral de Artes Plásticas (anonimamente organizada por membros do Movimento de Unidade Democrática, opositores ao regime ditatorial), previamente censurada pelas autoridades, foi inadmissível pelos surrealistas, mais afetados pela repressão política. Segundo José-Augusto França (2009: 366), os dois polos desta disputa foram os “sobressaltos necessários que, ao termo da guerra de 1945, uma nova geração, de súbito consciencializada, sucessivamente promoveu”.

Não se sabe se Manuel D’Assumpção teve contacto com este debate. As únicas oportunidades plausíveis terão sido um período passado em Lisboa em 1947 ou em 1949, logo antes de partir para França. A sua preferência entre os dois lados do debate, no entanto, é indubitável, dado que optará pelo surrealismo nos anos seguintes.

Em França, entretanto, o surrealismo dava sinais de entrar em decadência. Béatrice Joyeux-Prunel analisou o “regresso difícil de Breton

a Paris” entre “crises e mortes do surrealismo internacional” a partir de uma grande mostra na Galerie Maeght – a exposição *Le Surréalisme en 1947*, dirigida por Duchamp e Breton neste ano na galeria parisiense. A historiadora demonstra como o acontecimento foi mal recebido entre os meios críticos, que apontavam para a exclusão de certos artistas surrealistas, para o descompromisso com as realidades sócio-políticas da época, para a avançada idade média dos artistas convidados (que ultrapassava os 41 anos) e consequente desatualização artística... e também para a tendência ocultista ou espiritual lá demonstrada. De facto, segundo Joyeux-Prunel (2021: 53):

Para transmitir a mensagem de um “novo mito” ao velho mundo, a exposição foi concebida como um caminho iniciático. No fim do percurso estava uma “sala de superstição”, doze altares “consagrados a um ser, a uma categoria de seres ou a um objeto suscetível de estar dotado de vida mítica”. Os surrealistas colocaram ali as suas oferendas, amuletos e alimentos, segundo correspondências astrológicas orientadas por Breton¹⁷.

Apesar das críticas severas na imprensa e do suposto desfasamento temporal e de conteúdo da exposição, é possível que o “novo mito” desta recente orientação mística do surrealismo tenha encontrado alguns adeptos, nomeadamente entre uma das personalidades mais importantes na vida e no percurso artístico de Manuel D’Assumpção.

O poeta português António Maria Lisboa (1928-1953), da esfera de Mário Cesariny e membro do Grupo Surrealista, conviveu com D’Assumpção em Paris no ano de 1949¹⁸. A sua importante obra poética é dominada por preocupações esotéricas, encarando a escrita como um caminho iniciático e transformador para o alcance da redenção do Homem. Segundo Virginia Boechat (2005: 3):

Para António Maria Lisboa, o poema é um laboratório, um espaço, propriamente dito, de experimentação e manipulação dos elementos, por meio da alquimia da linguagem. É onde se forja a vida para que a vida exterior seja ultrapassada na sua própria destruição / construção, para que enfim a desejada transmutação leve à metafórica pedra filosofal, capaz de instaurar a liberdade tão desejada.

Com uma linguagem rica, repleta de simbolismos e referências a mistérios orientais e à Cabala – vertentes incomuns entre os meios surrealistas portugueses – António Maria Lisboa oferecia um vasto horizonte de possibilidades imagéticas que facilmente captou o interesse de Manuel D’Assumpção, cristalizando perenemente a orientação religiosa do pintor. D’Assumpção assumira, então, uma personalidade artística própria, propositadamente fixando a grafia do seu apelido, utilizando-o para assinar obras – até então assinava como “Rosiel Filho”, em referência ao apelido do pai. Recorrendo à numerologia cabalística, numa carta a João Pinto de Figueiredo, de 19 de fevereiro de 1961, D’Assumpção esclarece que:

O significado esotérico da letra D é, na sua expressão numérica, 2, e o número esotérico do nome D’ASSUMPÇÃO é de 149, que será divisível por 21 (número dos arcanos maiores do tarot), de forma que ao realizar a expressão mística $149 / 21 = 7.7 + 2 = 9$. 9 nos arcanos maiores é o Eremita, o que sensivelmente se encontra expresso na minha pintura: sou no melhor dos conceitos o número 9 formado por $7 + 2 = 9$.

Esta primeira estadia em França, no entanto, terminaria rapidamente em 1950 devido à escassez de meios económicos do pintor. Acabaria por regressar a Portugal num estado de depressão profunda, passando quase quatro meses internado no hospital psiquiátrico do Telhal, em Sintra. Após uma estadia em Lisboa, regressaria a Portalegre em 1952. Durante seis anos, até 1958, D’Assumpção retomou a vida que deixou em 1949, voltando à atividade de fotógrafo profissional. Dedicou-se a uma extensa obra surrealista, na sua maioria destruída pela família em condições desconhecidas. A morte de António Maria Lisboa em 1953 volta a abalar D’Assumpção profundamente. Conseguiu recompor-se em 1955, ano em que se despediu simultaneamente do poeta seu amigo e de todo o surrealismo em si, confessando a Carlos Garcia de Castro o seguinte: “o surrealismo passou. Para mim passou. O abstracto vai mais longe. Não posso continuar sem o abstracto” (Castro, 1990: 125).



FIG. 1. Manuel D'Assumpção. *Último Bailado (Homenagem a Paul Éluard)*, 1955, óleo s/ tela, 113 x 217 cm, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna, Lisboa. Fonte: Fundação Calouste Gulbenkian.

Dada a falta de obras deste período, pouco se pode concluir acerca do envolvimento de D'Assumpção no surrealismo. Destaca-se a sua última obra surrealista, justamente intitulada *Último Bailado (Homenagem a Paul Éluard)*¹⁹ [Fig.1], que é de interpretação ambígua, desde logo pela figura de membros estendidos que evidentemente dilui as fronteiras entre o humano e o desumano. Do mesmo modo, confunde também o mitológico com o mundano e, no plano plástico, parece diluir uma composição abstratizante numa paisagem surrealizante. Desconhecem-se referências abertas a qualquer iconologia própria de António Maria Lisboa, ou do próprio Éluard que homenageia, ou à vertente mística do surrealismo num plano mais vasto. É possível, por outro lado, que tais preocupações estivessem já sublimadas no próprio processo de pintura, à semelhança do processo de escrita em António Maria Lisboa, tomado como caminho para a libertação. De facto, como Garcia de Castro (1990: 120-121) afirmou, a obra levantou

estranheza e provocação, mas foi um acto de coragem do Autor (...). A escolha daquele Café, para o permanente estado de nudez mental com que o Autor quis oferecer-se a Portalegre, foi, naquele tempo de 1955, uma

espécie de cruzada da sua voraz solicitude de ajuda pública (...), mas era também, estou certo, como ele o insinuava com refugos a propósito, uma vingança: aos corações e às faces, às samarras, atirava um sacrifício, um infiltrado protesto.

O interesse de D'Assumpção pela religião, portanto, terá sido transversal a formas ou movimentos artísticos particulares. É, aliás, possível supor que a sua vontade de “ir mais longe” com o abstrato tenha manifestado o seu entendimento de que a arte abstrata seria um meio mais adequado a desígnios religiosos. Tal se confirma imediatamente nos títulos das suas primeiras composições abstratas: Dogma (de 1954), Génesis, Mística, Meditação I e Meditação II (todas de 1958). E já em 1950 escrevia: “Quem disser que eu sou artista engana-se. A pintura que faço não é obra minha, mas sim dum Deus enorme que não vejo e que raramente tomba sobre mim”²⁰.

Este entusiasmo espiritual, no entanto, pouco ajuda a esclarecer as coordenadas concretas da religião de D'Assumpção. De facto, nem as pessoas mais próximas do pintor conseguiram descrever as suas crenças na totalidade. Se já sabemos da inspiração cabalística, João Pinto de Figueiredo (1970: s/n) especulou ainda que D'Assumpção estivesse familiarizado com os mistérios gnósticos dos Cátaros; Elisa Worm, por sua vez, levou-nos a entender que a concepção religiosa do pintor seria não só profundamente pessoal, como também privada – tendo expressão em momentos frenéticos de actividade pictórica. De facto, como Figueiredo (1970: s/n) afirmou,

para ele a arte era sobretudo uma maneira de comunicar com o Invisível, de analisar as suas correspondências secretas, em resumo, uma forma mágica, iniciática, de “criar entre o Indivíduo e o Cosmos um corredor livre e por ele um movimento incessante de enriquecimento comum” (A. M. Lisboa).

Em última análise, determinar concretamente as crenças religiosas de D'Assumpção é tarefa menos relevante do que reconhecer o modo como elas foram aplicadas à arte. Importa reconhecer a própria evocação religiosa para a arte numa época em que esta já tinha há muito sido dessacralizada.

Resta-nos retomar o fio cronológico no ano de 1959, quando obtém uma bolsa de estudos da Fundação Calouste Gulbenkian na especialidade de “Pintura e História Geral de Artes”, a realizar por um período de 12 meses em Paris na *École du Louvre* e em escolas livres de pintura francesas. D’Assumpção estaria, nesta altura, no auge do seu sucesso: a documentação do seu processo de bolsa, disponível nos arquivos da Fundação, atesta que a sua candidatura foi apoiada por Diogo de Macedo (1889-1959), importante escultor português que dirigia o Museu Nacional de Arte Contemporânea em Lisboa e que já tinha adquirido duas obras a D’Assumpção²¹, e por Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), um dos maiores nomes da pintura abstrata europeia. Num dos relatórios do arquivo, em finais do ano de 1960, Artur Nobre de Gusmão (diretor do Serviço de Belas-Artes da FCG de 1960 a 1992) dá ainda conta que a bolsa concedida a D’Assumpção foi prorrogada várias vezes, situação incomum, dado o “inegável proveito da bolsa que lhe foi concedida”. De facto, a somar a estes êxitos, D’Assumpção foi bem acolhido nos meios institucionais e comerciais em Paris: expôs no *Salon des Réalités Nouvelles*, importante salão de arte abstrata, e foi eleito membro desta organização em 1961; enviou cinco obras à VI Bienal de São Paulo (1 de outubro a 31 de dezembro de 1961) e trabalhou para as galerias parisienses de Marcelle Dupuis e Karin Moutet. Tudo indica que esteve plenamente integrado nos meios da *Nouvelle École de Paris*: não por acaso é frequentemente comparado a Alfred Manessier (1911-1993), artista abstrato que também explorou temáticas religiosas pela mesma altura.

Para os propósitos deste artigo, no entanto, é de salientar um dos relatórios de 1961 de D’Assumpção à Fundação constantes nos arquivos, onde o pintor descreve as suas atividades académicas na *École du Louvre* de 1959 a 1960. Salienta ter-se ocupado das seguintes matérias:

Arte cristã primitiva e Arte Bizantina (Oriente e Extremo Oriente). Idade Média e Renascença, que compreende: Uma parte de arquitetura e escultura, e Pintura da Idade Média e Renascimento. Tempos Modernos, abrangendo a Architectura e a Escultura, e a Pintura desde o Século XIX aos nossos dias.

O contacto com a disciplina histórico-artística terá sido, na estimativa do próprio pintor, determinante para a sua prática pictórica:

(...) entre toda a matéria vista, cito a Arte Religiosa referente ao Oriente e Extremo Oriente, ligações que pretendo estreitar nos anos próximos para um total conceito de Pintura Religiosa, à qual não é já alheia toda a Pintura Contemporânea Universal.

Se D'Assumpção já tinha uma concepção religiosa da pintura, é possível que as lições de história da arte no Louvre tenham reforçado ou legitimado tal ideia de “Pintura Religiosa”: uma prática artística que, historicamente e geograficamente situada, seria possível de universalizar na contemporaneidade. Indica, novamente, que D'Assumpção entendia a religião na arte não ao nível particular dos conteúdos ou da forma, mas da própria práxis artística no geral. A ação pictórica adquiria contornos litúrgicos – assumidos ou latentes. E D'Assumpção prossegue:

Tiveram para mim um vivo interesse os estudos no Museu Guimet (...) por exemplo no que se refere a Arte Indiana e suas influências na Indochina e Birmânia quanto à parte religiosa; toda a Arte e Religião Chinesas, que desejo investigar viva e profundamente nestes anos mais próximos.

A pintura de D'Assumpção é abstrata: não permite referências concretas a elementos religiosos nem a uma iconografia legível. Se estes contextos informaram a sua prática, é difícil ver que tal processo tenha decorrido tanto ao nível da forma quanto ao nível do conteúdo. Possivelmente, estes estudos terão contribuído para um conceito de religião como agência universal – do Homem ou de Deus (ou ambos)? – com expressão, igualmente universal, numa prática artística litúrgica.

Pela mesma altura, regista-se também o início da atividade do Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR). Formado no início da década de 50 em torno de um número significativo de arquitetos recém-licenciados da Escola de Belas Artes de Lisboa, descontentes com o rumo desatualizado e medíocre da arquitetura religiosa praticada em Portugal,

o Movimento rapidamente atraiu um leque alargado de artistas plásticos (como José Escada, Manuel Cargaleiro e Eduardo Nery), escritores e religiosos. A expansão do número de membros acabaria por alargar também o âmbito do movimento a todos os aspetos artísticos da prática litúrgica para lá da arquitetura: entre outras, registaram-se discussões sobre vitrais e outras obras de culto, sobre a paramentaria e sobre a música eclesial.

Não se descobriu nenhum contacto entre D'Assumpção e o Movimento. O aparente afastamento do artista em relação a esta fértil e importante atividade torna-se compreensível pela estreita ligação do MRAR às autoridades oficiais da Igreja Católica em Portugal. O primeiro “Boletim” do Movimento, datado de janeiro de 1957²², afirma uma “grave desorientação existente no nosso país em matéria de arte religiosa, originando um nível inferior em quase todas as obras de arte sacra (...)”, para a qual o Movimento propunha o “fim genérico de promover, em todos os domínios da arte religiosa, o encontro de uma verdadeira criação artística com as exigências do espírito cristão”. Crucialmente, era pretendida uma “perfeita concordância da obra do Movimento com o ensino da Igreja” – e o Movimento estava também filiado ao Secretariado Internacional de Artistas Católicos, cujos estatutos determinavam que se havia de “criar e facilitar, entre os artistas, contactos nacionais e internacionais, assim como com a hierarquia católica”.

D'Assumpção, naturalmente, não teria lugar num movimento estritamente católico e fiel aos dogmas litúrgicos oficiais: o artista possuía uma liturgia própria e pessoal, associada a diferentes conceitos espirituais. Ademais, como também veremos adiante, D'Assumpção não tinha encomendas artísticas das autoridades religiosas que poderiam assegurar o seu contacto com este movimento. Ao contrário do Movimento, D'Assumpção não pretendia renovar uma arte sacra pré-existente segundo os modelos da arte contemporânea, mas sim enveredar com esta por uma nova via espiritual.

Na década seguinte, até ao seu suicídio em Lisboa em 1969, D'Assumpção casou-se com Elisa Worm, bailarina da Fundação Calouste Gulbenkian, com

quem fugiu para a Alemanha por motivos de perseguição política (é incerto se real ou imaginária) em 1965. Durante este compasso de tempo, continuou a resolver a mesma pintura abstrata, abandonando gradualmente a geometria rígida que de início configurava a sua obra em direção a uma orientação mais “lírica” ou informal. Desesperava, entretanto, com o estado da arte contemporânea: era a época da ascensão das diversas manifestações da arte pós-moderna, eminentemente desprovidas da ambição de transcendência que D’Assumpção procurava na pintura. Numa carta a Figueiredo de 7 de agosto de 1965, estando então a habitar na cidade de Oldenburg, o pintor confessa que, durante uma breve visita a Londres, visitou algumas exposições de arte, “mas todas sinceramente más”, criticando severamente as “manifestações do pop art que, não tendo nada de arte nem tampouco de popular”, seriam “verdadeiras manifestações de decadência e lixo”.

O problema dessas manifestações provavelmente radicava no facto de confrontarem o pintor com um mundo prosaico que abominava – e, pior, de conspurcarem a práxis artística, o seu meio eleito de confrontar o mundo com aquilo que escapava à vulgaridade do mundo de publicidade e consumo massificado. A década dos *Beatles* (detestados por D’Assumpção, de resto) foi também a década da manutenção da ditadura Portuguesa, cuja repressão tinha já sido vivamente sentida pelo pintor. Nas cartas que dirigiu a João Pinto de Figueiredo durante esta época, temos a sensação que toda a vivência moderna se transformava, para D’Assumpção, num ruído ensurdecedor e incompreensível, numa festa macabra, depravada na sua inconsequência – a “prosa da vida”, assim descrita por Gillian Rose (2009: 148):

Esta condição de lei fixa e uma divisão do trabalho onde produtos são consumidos sem qualquer compreensão da sua produção ou qualquer conhecimento dos seus produtores é a “prosa da vida”, uma ordem prosaica que é a condição prévia para a forma romântica da arte. É a situação da cultura universal onde os indivíduos são “separados da natureza”²³.

O que se espera demonstrar é como D’Assumpção entendia a pertinência de uma hipótese religiosa para a sua época e respetiva produção artística

– onde a religião não seria mero capricho para enobrecer a pintura abstrata nem um delírio anacrônico, mas antes um método de reflexão que, para o pintor, caminhava de mãos dadas com a arte. Segundo Robert Pippin, o fator mais determinante para o uso de terminologia religiosa (em Hegel, neste caso) é que a insatisfação ou alienação humana na modernidade tem raiz numa auto alienação – frequentemente mal-entendida como uma alienação de um Deus transcendente ou da verdade. Pippin (2002: 18) determina que, na realidade, “o espírito, o próprio ser humano, é uma chaga que este inflige a si próprio, mas que se pode sarar”, donde a arte desempenha funções curativas ao abrir uma via para a autorreflexão da época, “uma via para que o espírito da época seja não só vivido, como também esteticamente tematizado”²⁴.

O que nos remete para as conclusões que D’Assumpção tirou da sua educação na *École du Louvre* acerca da arte religiosa mundial: que a religião-arte seria linguagem e mediação, e não um fim em si. Embora a gramática plástica variasse, D’Assumpção entenderia que o *telos* desta arte extravasava as contingências históricas e geográficas, sendo pertinente até (ou especialmente) na conjuntura histórico-artística da segunda metade do século XX.

Em D’Assumpção, este tipo de reflexão nunca aconteceu ao nível da escrita ou da especulação teórica – “foi um homem exclusivo do sensível, para o que contribuiu a insuficiência da preparação literária. Ele pensava a pintar” (Castro, 1990: 129). Da correspondência com João Pinto de Figueiredo depreendemos que D’Assumpção raramente discutia a sua obra – e, quando a discutia, raramente o fazia em termos propriamente artísticos. É na mesma carta desorientada, datada de 19 de novembro de 1964, onde confessara a Figueiredo o pânico que o levaria a fugir para a Alemanha com a mulher, que menciona que “o símbolo da geometria celeste cabalística é este (...) que representa o sol, a pirâmide, a virtude (...) a realização perfeita sentido artístico (*sic*)”, seguido de um desenho do dito símbolo, um círculo envolvendo

um triângulo, dividido e cruzado ao centro. Reproduziria este símbolo em várias obras posteriores, incluindo naquelas que veremos de seguida.

Duas obras

As obras aqui seleccionadas datam ambas de 1962, tratando-se de duas telas de dimensões portentosas. Nesse ano, logo depois de regressar a Portugal da segunda estadia em Paris, D'Assumpção encontrava-se de retiro na cidade de Amarante, especificamente na casa de Teixeira de Pascoaes (1877-1952), com quem sentia profunda proximidade de sensibilidades devido à mística neo-romântica deste poeta²⁵. A correspondência com Figueiredo confirma que D'Assumpção continuava em contacto com as galerias parisienses que o acolheram nos anos anteriores, mas desconhece-se a amplitude de meios financeiros disponíveis para que o pintor realizasse estes trabalhos: estamos certos da proveniência de apenas uma das obras, Deus-Cosmos, diretamente adquirida por Figueiredo. É possível, portanto, que seriam investimentos significativos por parte de D'Assumpção – um par de “imagens-manifesto” onde o pintor melhor cristalizou as orientações plásticas que já vinha ensaiando anteriormente.

A primeira destas obras, de título desconhecido [Fig. 2], encontra-se hoje na colecção da Fundação Millennium bcp.

D'Assumpção serve-se de uma paleta de tonalidades propriamente “celestiais” de branco, bege, azul, escarlate e carmesim para configurar uma composição de segmentos geometrizantes. Seguindo o seu traço, podemos dividir a obra em duas metades verticais: à esquerda, o pintor sugere um grande corpo circular que parece girar e revolver-se em direção ao centro da composição, provocando a eclosão violenta dos segmentos em tons de vermelho que se estilhaçam, espalhando-se pela suave superfície branca e azul do fundo. À direita o efeito apresenta-se de forma mais linear, constituído por interseções de linhas ortogonais junto do centro e diagonais

junto à margem. Estes dois grandes focos geométricos convidam-nos a repousar o olhar no centro, onde D'Assumpção define segmentos esguios, aparentemente comprimidos pela força da ação celestial que se vai expandindo até finalmente desvanecer nos limites da tela. Os efeitos são ainda potenciados pelo uso de impasto: os subtis relevos de tinta nos segmentos geométricos parecem vibrar e cintilar com o incidir da luz.



FIG. 2. Manuel D'Assumpção. *Sem título*, 1962, óleo s/ tela, 100 x 165 cm, Fundação Millennium bcp, Lisboa.
Fonte: fotografia do autor.

É possível considerar que a obra se trata de uma das últimas manifestações dos “vitrais”²⁶ de D'Assumpção: se começou a sua fase abstrata com composições firmemente geométricas, estáveis e ortogonais, aqui parece demonstrar uma vontade de as desconstruir... ou possivelmente estilhaçar, com a violência assim implicada.

De facto, a segunda obra, portentosamente intitulada de *Deus-Cosmos* [Fig. 3], apresenta-se de forma marcadamente mais dramática.



FIG. 3. Manuel D'Assumpção. *Deus-Cosmos*, 1962, óleo s/ tela, 102 x 165 cm, Col. do Arq.º José Lico, Lisboa.
Fonte: Cabral Moncada Leilões.

D'Assumpção descarta a paleta luminosa da obra anterior a favor de um fundo negro, onde projeta um grande corpo centralizado composto pelo mesmo tipo de segmentos geométricos. Junto ao centro do quadro, estes apresentam-se esguios e curvados, como se sobre eles se exercesse o peso da escuridão envolvente – algo novamente sugerido pelo movimento explosivo dos fragmentos laterais, estes em tons flamejantes de vermelho e amarelo pontuados por azuis escuros. A obra cria uma simetria curiosa com a tela anterior, como se formassem um par dialético de criação-destruição, luz-trevas, paraíso-inferno. E é a parte negativa desta simetria que o pintor intitula de “Deus-Cosmos”, sugerindo que a entidade divina em si não estaria livre de uma dimensão contraditória, ou mesmo trágica.

A importância desta obra para D'Assumpção é confirmada através de dados paralelos. As costas da tela [Fig. 4] estão repletas de simbologia lá deixada pelo pintor: símbolos alquímicos ou astrológicos (nomeadamente o

do sol/ouro: círculo com um ponto no centro) dispostos junto do símbolo da “geometria celeste” que mencionou na já citada carta a Figueiredo de 19 de novembro de 1964, por sua vez conjugado com o número “7”. D’Assumpção parecia imprimir significados religiosos de forma ritualística na obra: ela é tratada à semelhança de um objeto votivo.

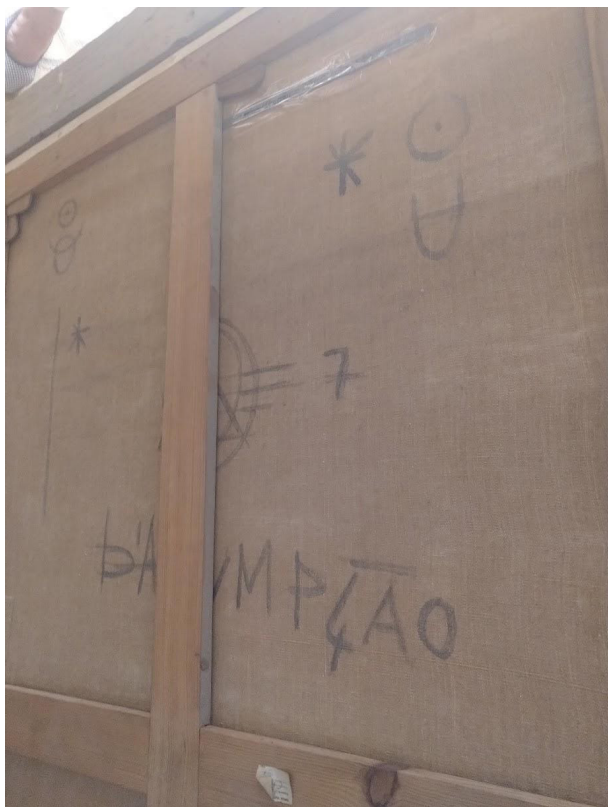


FIG. 4. Costas da tela de *Deus-Cosmos*.
Fotografia do autor.

Numa carta a Figueiredo de 7 de junho de 1964 revela, aliás, a forte impressão que Deus-Cosmos continuava a exercer na sua consciência:

Acabo de conseguir uma grande vitória sobre a matéria, e assim encontrei um elemento forte para a minha pintura. Você tinha razão quando me dizia para eu não pôr de parte a tentativa feita a medo no seu quadro “Deus Cosmos”. A timidez que eu sentia também tinha uma certa realidade de minha parte, sabia muito bem que me apaixonava pela matéria de tal forma

que me [?] a pintura, e assim seria impossível sustentar a minha atitude artística.

A realização desta obra terá sido interpretada pelo artista como uma mudança de paradigma, ainda que amedrontada. De facto, as pinturas de anos posteriores confirmam a tendência aqui ensaiada de diluir ou “estilhaçar” a geometria: a mesma geometria onde, até então, o pintor via a ordem cosmológica divina na sua estabilidade e equilíbrio. A “tentativa feita a medo” neste aspeto, portanto, pode referir-se não apenas à plástica da pintura, mas também ao confronto com o fim de um conceito divino: o “Deus-Cosmos” revelava-se, agora, como uma massa caótica, ardente e evolvente, disposta num vazio sem luz.

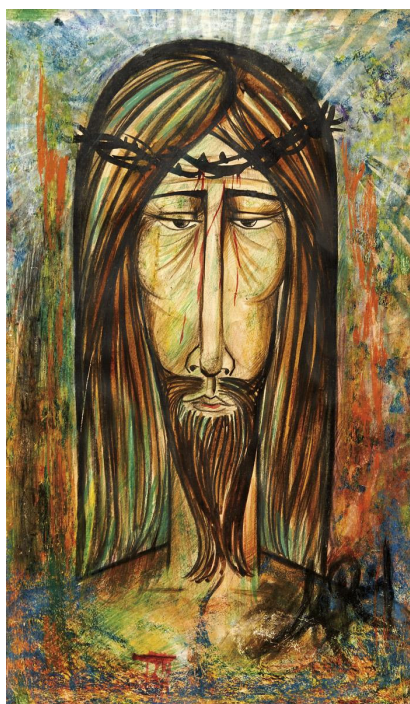


FIG. 5. Manuel D'Assumpção. Sem título, 1947, técnica mista s/ papel, 63 x 37 cm, coleção privada. Fonte: Cabral Moncada Leilões.

Que o tenha resolvido a partir da abstração é, também, um dado importante. De facto, D'Assumpção não se coibiu de figurar diretamente o divino em inícios de carreira, produzindo, nomeadamente, um retrato de Jesus Cristo em 1947 [Fig. 5].

Este tipo de figuração, no entanto, terá revelado ser intolerável para D'Assumpção à medida que este ia constituindo mundividência com a idade e experiências de vida. Representaria um otimismo desonesto, uma auto evidência positivista que seria insuportável numa época de abstrações. D'Assumpção começava a sentir o peso da história. Esta mudança foi expressa por Theodor Adorno (2008: 42) do seguinte modo:

Desde a origem, a abstracção estética, ainda rudimentar em Baudelaire e alegórica como reacção ao mundo tornado abstracto, foi antes uma interdição de imagens. Isso vale para o que os provincianos esperam finalmente salvar sob o nome de mensagem, isto é, da aparição como algo de sensível: depois da catástrofe do sentido, a aparição torna-se abstracta (...). O moderno é abstracto em virtude da sua relação com o “ter-sido” e, contrariamente à magia, é incapaz de dizer o que ainda não existe e esforça-se, no entanto, por o querer contra o envilecimento do “sempre-semelhante”.

O abandono da figuração artística religiosa por D'Assumpção é um dos primeiros sinais da constatação de um facto: Deus já não podia ser diretamente apreendido e tampouco representado. Em D'Assumpção, esta constatação coincidiu cronologicamente com a sua adoção de práticas religiosas alternativas (como a Cabala), e por sua vez com a entrada definitiva na arte abstrata. Mas é precisamente nessa entrada que o pintor se envolve numa questão complexa: a abstração marcaria, em princípio, a dessacralização derradeira da arte devido à suposta impossibilidade de sedimentar significados cognoscíveis naquilo que é, efetivamente, a ausência de conteúdo. Revela-se, entretanto, uma outra possibilidade: que tal ausência fosse o conteúdo pretendido em si. A nosso ver, D'Assumpção terá intuído que tal ausência era também a expressão da única possibilidade de vivência religiosa no século XX: a vivência da abstração social num mundo desencantado – porque abandonado por Deus. Entende-se, assim, o porquê de D'Assumpção opor a sua pintura com tanto zelo ao meio social comum: a pintura seria o eremitério apropriado à sua contemporaneidade, o único modo honesto de contemplar e revelar a ausência divina a um mundo

embrutecido, espiritualmente morto ao ponto da incapacidade de sentir tal ausência. Como referiu Adorno, a sociedade total reduz-se crescentemente a um sistema unívoco – um processo acompanhado pelas obras de arte que, ao armazenar “as experiências deste processo, se transformam no seu Outro”. O conceito da abstração artística assinala, assim, a retirada de um mundo esvaziado “onde nada restará a não ser o seu *caput mortuum*”, e corresponde igualmente à crescente abstração das relações sociais (Adorno, 2008: 56).

D’Assumpção tomou para si, deste modo, a posição aporética de tentar satisfazer as necessidades do espírito através da arte, numa época em que esta já não tinha capacidade histórica de o fazer. Para lá de tentar adivinhar a Cabala ou a *gnosis* na pintura de D’Assumpção, importaria contemplá-la do ponto de vista da negatividade: D’Assumpção não representava a presença de Deus na geometria abstrata, mas antes a sua falta. O poder persuasivo da sua pintura advém do paradoxo que coloca em descoberto: que a aparência de Deus na modernidade só se pode entrever na sua invisibilidade ou afastamento. Deus seria o Verbo: no sentido literal, seria a lírica incompatível com a prosa da vida e, paralelamente, com a representação artística pacífica. Inconscientemente, a obra de D’Assumpção acedia à teoria melhor expressa por Lessing já em 1766. Referindo-se a uma representação de Ájax, Lessing (2021: 42) afirma que:

Ájax não estava representado naquele momento em que descarrega a sua cólera sobre os rebanhos e prende e mata bois e bodes como se fossem homens. Pelo contrário, o mestre representou-o no momento em que após essa proeza tresloucada está sentado, exangue, e considera a possibilidade de pôr fim à própria vida. E este é realmente o Ájax furioso; não porque neste momento esteja de facto em fúria, mas porque se vê que a exerceu; porque a dimensão da sua fúria se extrai com máxima vivacidade a partir da vergonha desesperada que ele agora sente em relação a essa fúria. A tempestade vê-se nos destroços e cadáveres que ela lança à praia.

O que Lessing afirmava em escrito e D’Assumpção na pintura é que o poder da arte, no seu entendimento moderno, reside em ter aquilo que

não pode ter: a fúria de Ájax percebe-se apenas nos destroços resultantes; a realidade divina revela-se apenas nos fragmentos abstratos sedimentados pela sua passagem. Face à antiga arte religiosa, a pintura de D'Assumpção prescinde dos códigos, da iconografia e da simbologia previamente utilizados para a representação divina. Através dessa renúncia, pretende adquirir para si as mesmas funções de um modo direto: tenta atingir uma estreita mediação entre o ente metafísico e o material artístico cru e imediato. Para Heidegger, este processo característico da obra de arte torna-a tanto em alegoria como em símbolo: *allo agorenei*, porque “diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é”; *sumballein*, porque “à coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro” (Heidegger, 2009: 13).

Como funciona, portanto, a obra de D'Assumpção em concreto? Se a arte abstrata se abre naturalmente a uma variedade de interpretações, julgamos ser precisamente aqui que o influxo cabalístico que o pintor recebeu fornece boas pistas. Descrevendo a cosmologia cabalística de Isaac Luria (1534-72), Slavoj Žizek afirma que o ente divino, Ein Sof, era concebido como energia pura e infinita – e portanto sem forma e sem propósito. O ente divino era abstração incondicional. De modo a conhecer-se melhor, Ein Sof resolveu necessitar de criar algo limitado e condicionado: o ser humano. Mas, dado que a sua energia preenchia toda a existência, a “sua primeira ação teve de ser *tsimtsum*, ‘retirada’”. Para criar algo (*yesh*) de nada (*ayin*), o ente divino precisou de criar um vazio dentro de si, abstraindo-se novamente. Daqui resultou a tragédia cósmica, a “chaga primordial”: ao verter a sua luz divina no recipiente que acabara de criar, insuficiente para a conter, Ein Sof acabou por estilhaçar a sua criação (Žizek, 2014: 142-143)²⁷.

Se D'Assumpção de facto teve qualquer contacto com esta tradição, é possível que tenha tentado vislumbrar artisticamente os resultados desta catástrofe primordial. O quebrar do “recipiente” tem a sua expressão no estilhaçar da geometria estável e regular das primeiras obras abstratas do pintor, que por sua vez voltava agora a atenção para um caos de estilhaços lumínicos resultantes desta ação: “O quebrar do recipiente destruiu o

universo ordenado que Ein Sof começara a criar: pequenos fragmentos do recipiente, como estilhaços de vidro, espalharam-se e trouxeram caos ao universo” (Zizek, 2014: 143). O domínio que D’Assumpção tinha sobre o conceito de um “Deus-Cosmos” cabalístico atingirá precisamente aí o seu grau máximo: no entendimento de que a possibilidade de redenção, talvez toda a realidade divina, reside na catástrofe tornada em campo produtivo: “Deus é um ‘tornar-se’, não um ‘ser’: à medida que o mundo se desenvolve, soltam-se faíscas, nascem pessoas e Ein Sof torna-se cada vez mais parecido consigo mesmo” (Zizek, 2014: 143). Através da pintura abstrata, historicamente definida, nem mais nem menos, como o convite à participação na natureza pura da pintura, D’Assumpção convidava a participar na natureza pura da divindade – no próprio processo de destruição e constituição divina²⁸.

Para tal, o pintor entendeu a necessidade de depurar a realidade divina de qualquer elemento que a baixasse ao plano humano. Que a obra se tenha livrado da simbologia para se tornar a si própria num símbolo tem aqui o seu significado: D’Assumpção queimou todos os emblemas religiosos de modo a atingir “algo que não é imediatamente reconhecível como religioso, mas que é – pela mesma razão – mais religioso que um símbolo explícito alguma vez poderia ser” (Elkins, 2004: 83)²⁹. Na época da plena dessacralização da arte, o Homem deixara também de ser instrumento de medição. Tradicionalmente, a arte religiosa ocidental, com o seu apogeu teórico no humanismo renascentista, era a “história divina (...) vivida como plena história humana” (Lourenço, 2017: 205). Os traumas da modernidade, no entanto, abalaram indelevelmente tal autoconfiança humana. A época revelou (revelava, continuamente), para D’Assumpção, a verdadeira nódoa em que o Homem se tinha tornado. As respostas não podiam mais residir no humano, na arte humana, no Deus-Humano. O apelo é contrário – o “Deus-Cosmos” exige a própria desumanização do espetador: somos levados a contemplar um campo de visualidade pura e caótica de modo a “imaginar o nosso lugar, ou falta de lugar, neste tipo de paisagem” (Elkins, 2004: 99)³⁰.

Isto é, nas palavras de Eduardo Lourenço (2017: 207), “a plena assumpção de que, para a modernidade, a mais pura forma do sagrado é aquela que nos permite figurá-lo na sua ausência”. A obra exige que a humanidade reflita sobre a sua presente alienação até ao fim, pois só lá reside a potencial libertação – só ao perder-se derradeiramente (e ao assumir que se perdeu), se encontrará: o Espírito é o processo da sua própria auto alienação, que “gera o ‘Eu’ de onde o Espírito é alienado e para onde regressa posteriormente” (Zizek, 2014: 141)³¹.

A arte abstrata de Manuel D’Assumpção chama para si a função mística da Lança de Longino: o instrumento da chaga é igualmente o instrumento da redenção.

Considerações finais

Que a religião tenha sido continuamente mobilizada para a prática artística numa época vulgarmente aceite como secular deveria nos sensibilizar para a possibilidade de que, justamente a meio de todas as metamorfoses necessárias pelo tempo, esse tipo de reflexão continuou apto e ágil no campo das artes. Não será lícito, até, pensar que só no campo das artes continuou apto e ágil? Referindo-se a esta “busca pelo sagrado irreconhecível”, Elkins dá o exemplo do historiador Mircea Eliade, para quem a “morte de Deus” anunciada em 1880 por Nietzsche significava, acima de tudo, “a impossibilidade de exprimir uma experiência religiosa através da linguagem religiosa tradicional” (Elkins, 2004: 83)³².

Em princípio, a historiografia artística estaria, portanto, particularmente apta para abordar a questão. A reflexão posta em marcha por D’Assumpção, juntamente com os restantes artistas já mencionados, não poderia ter ocorrido ao nível da escrita. Os escritos teóricos dos artistas que citámos de início não são válidos em isolamento da prática artística que acompanhavam – na melhor das hipóteses, e Kandinsky será eventualmente

o melhor exemplo disso, constituem mapas de orientação para tornar cognoscível uma prática artística através de meios estranhos a esta. Em D'Assumpção nem com tais sugestões exteriores podemos contar, dado que as suas deambulações em torno da numerologia cabalística pouco servem para esclarecer a sua arte em si. A reflexão ocorreu exclusivamente no domínio visual. Ficamos com a ideia de que, para o pintor português, não foi a atividade pictórica que se submeteu à contemplação religiosa: antes, esta informou a prática. Se D'Assumpção adotou um “tema” propriamente religioso, tal significa apenas que a contemplação se tornou, em si, um objeto da prática e vice-versa. A sua pintura pode ser abordada a partir desta tentativa de reconciliação.

Referências

- ADORNO, T. *Teoria Estética*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BOECHAT, V. Do Amor em Vidro: António Maria Lisboa. *Revista Escrita*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 2-8, 2005. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/6177/6177.PDF>. Acesso em: 8 jun. 2024.
- BRONZE, F. Carta de Lisboa. *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Lisboa, n. 58, p. 49-52, 1970. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?1705>. Acesso em: 9 jun. 2024.
- CASTRO, C. G. de. D'Assumpção: Seis Anos no Alentejo. *A Cidade: Revista Cultural de Portalegre*, Portalegre, n. 4/5, p. 97-166, 1989/1990.
- COUTINHO, A. M. De Régio a D'Assumpção passando por Barrias. *A Cidade: Revista Cultural de Portalegre*, Portalegre, n. 4/5, p. 167-176, 1989/1990.
- D'ASSUMPÇÃO. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985. Catálogo de exposição comissariada por João Pinto de Figueiredo.
- ELKINS, J. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. New York: Routledge, 2004.
- FIGUEIREDO, J. P. de. *D'Assumpção: Obras Desconhecidas*. Lisboa: Galeria Ottolini, 1974. Catálogo de exposição comissariada por João Pinto de Figueiredo.
- FIGUEIREDO, J. P. de. *Homenagem a D'Assumpção*. Lisboa: Galeria S. Mamede, 1970. Catálogo de exposição comissariada por João Pinto de Figueiredo.
- FONSECA, E. V. da. *Três Pintores Portugueses, Três Concepções da Nossa Realidade*:

- D'Assumpção, Eduardo Luís, António Quadros. *Céltica: Cadernos de Estudos Galaico-Portugueses*, Porto, 1961. Separata.
- FRANÇA, J.-A. *Arte em Portugal no Século XX*. 4. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.
- FRANÇA, J.-A. *História da Arte em Portugal: o Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- FRANÇA, J.-A. *Pintura Portuguesa Abstracta em 1960*. Lisboa: Artis, 1960.
- GONÇALVES, R. M. D'Assumpção. *A Cidade: Revista Cultural de Portalegre*, Portalegre, n. 4/5, p. 93-97, 1989-1990.
- GREENBERG, C. Towards a Newer Laocoon. In: HARRISON, C.; WOOD, P. (ed.). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. 2. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 562-568.
- HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- HOMENAGEM a D'Assumpção. Portalegre: Câmara Municipal de Portalegre, 2000. Catálogo de exposição comissariada por Margarida Leite Rio.
- ITTEN, J. Analyses of the Old Masters. In: HARRISON, C.; WOOD, P. (ed.). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. 2. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 304-306.
- JOYEUX-PRUNEL, B. *Naissance de l'Art Contemporain 1945-1970: Une Histoire Mondiale*. Paris: CNRS Éditions, 2021.
- KANDINSKY, W. Concerning the Spiritual in Art. In: HARRISON, C.; WOOD, P. (ed.). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. 2. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 82-89.
- KOKOSCHKA, O. On the Nature of Visions. In: HARRISON, C.; WOOD, P. (ed.). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. 2. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 97-99.
- LESSING, G. E. *Laocoonte, ou Sobre as Fronteiras da Pintura e Poesia*. 1. ed. Lisboa: Antígona, 2021.
- LIEBERMANN, M. Imagination in Painting. In: HARRISON, C.; WOOD, P. (ed.). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. 2. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 30-33.
- LOURENÇO, E. Imagem e Sagrado. In: LOURENÇO, E. *Da Pintura*. 2. ed. Lisboa: Gradiva Publicações, 2023. p. 202-208.
- MALATO, M. L. Teixeira de Pascoaes: um clássico romântico? *Filosofia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Porto, v. 31, p. 81-102, 2004. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/filosofia/article/view/479/475>. Acesso em: 18 jun. 2024.
- PIPPIN, R. B. What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel). *Critical Inquiry*, Chicago, v. 29, n. 1, p. 1-24, Autumn 2002. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/367996?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 10 jun. 2024.

ROSE, G. *Hegel Contra Sociology*. London: Verso, 2009.

TEIXEIRA, J. de M. Manuel D'Assumpção. In: RODRIGUES, A. (ed.). *O Rosto da Máscara: a Auto-Representação na Arte Portuguesa*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994. p. 116-119.

WOLS. Aphorisms. In: HARRISON, C.; WOOD, P. (ed.). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. 2. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 595-600.

YOSHIHARA, J. Gutai Manifesto. In: HARRISON, C.; WOOD, P. (ed.). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. 2. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 698-701.

ZIZEK, S. *Absolute Recoil: Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*. London: Verso, 2014.

Anexo: Alguma da correspondência entre D'Assumpção e João Pinto de Figueiredo

Manuel D'Assumpção conheceu João Pinto de Figueiredo durante a segunda estadia em Paris. Durante quase uma década, entre 1961 e 1969, os dois trocaram uma vasta quantidade de correspondência, abordando temas de arte, sociedade, política e espiritualidade, além de assuntos quotidianos. As cartas de D'Assumpção, arquivadas por Figueiredo, encontram-se hoje em posse dos herdeiros do pintor. A correspondência é inédita: Figueiredo publicou apenas escassos excertos no catálogo da exposição que comissariou na Galeria Ottoloni (Lisboa) em 1974. Transcrevemos, aqui, apenas as cartas que foram mencionadas ao longo do artigo (com lacunas nos locais onde a escrita se torna ilegível), julgando que serão exemplo suficiente das preocupações e sensibilidades do artista.

Paris, 19 de Fevereiro 1961

(...) Dia Sto Simeon

Meu caríssimo Dr. Pinto Figueiredo

Muito e muito obrigado pela solução "D7". Creio que este Dia de Cinzas vai ficar memorável na minha vida, vejo que a minha "7ª Composição Mística"³³ (...) dos Deuses e Diabos

entra na coleção mais importante do País de gloriosos navegadores piratas do XX século.

Sua esposa tem? Calculo que ambos devem ter muitas saudades de Paris (é natural), é a Pátria dos que ainda têm humanidade (...)

Tudo está a correr bem na Galeria. Continuo a ser (na opinião de Madame, e no seu grupo de conselheiros, OS CRÍTICOS) o pintor mais forte da Galeria Marcelle Dupuis, o que tem criado certos ciúmes à irmã do saudoso Atlan³⁴, a pintora Camilla. Enfim! Enfim! É necessário ter inimigos já que, amigo, é coisa difícil nesta existência transitória e curta.

Agora a parte mística. Tem-me feito pensar a solução que o caríssimo Dr. Pinto Figueiredo casualmente (?) encontrou, aqui vai o que tem prendido minha atenção: “7D”. O significado esotérico da letra D é na sua expressão numérica (alfabeto hebraico) 2. O número esotérico do nome D’ASSUMPÇÃO é de 149, que será divisível por 21 (número dos arcanos maiores do Tarot), de forma que ao realizar a expressão mística do número encontro isto: $149 / 21 = 7.7 + 2 = 9$. 9 nos arcanos maiores é o Eremita, o que sensivelmente se encontra expresso na minha pintura: sou no melhor dos conceitos o número 9 formado por $7 + 2 = 9$ (...) um termo cabalístico PERFEITO. Isto para um crente dos velhos temas místicos é muito importante. Obrigado por esta solução (...) é natural que a vá aplicar nos meus futuros quadros.

Falar agora de coisas mais saudáveis. Comprei um dia destes um (...) cavalete que me dá uma certa alegria no meu quadro (e recomecei a pintar uma tela grande). Sobre o quadro vou retocar (...) tratarei de tudo com o melhor cuidado para que ele chegue a Lisboa em perfeito estado. Também vou dar aviso na galeria para terem o melhor cuidado com a pintura (porque pertence à melhor coleção portuguesa). O quadro “O Tempo” tenho pena que não fique aí pois é uma pintura que tem grandes referências sobre o espírito português romântico ou poético (...).

Li aqui numa notícia que 15,000 pessoas foram esperar com lágrimas e tudo os gloriosos passageiros do nosso querido barquinho “Santa Maria”³⁵ e que o governo aconselhara rezar avé marias e padres nossos, tudo isto oficialmente. Não sei onde está a verdade, o facto é que a estupidez impera como guia do país.

Querido amigo, os meus melhores cumprimentos à sua esposa e um saudoso abraço do sempre vosso D’Assumpção.

*

Lisboa, 7 de Junho de 1964

Bom amigo Dr. João Pinto de Figueiredo

Acabo de conseguir uma grande vitória sobre a matéria e assim encontrei um elemento forte para a minha pintura.

Você tinha razão quando me dizia para eu não pôr de parte a tentativa feita a medo no seu quadro “Deus Cosmos”. A timidez que eu sentia também tinha uma certa realidade de minha parte, sabia muito bem que me apaixonava pela matéria de tal forma que me (...) a pintura, e assim seria impossível sustentar a minha atitude artística. Mas enfim, o que é verdade tem muita força (como diz o bom povo). Agora é continuar. A pintura que estou a terminar ainda lhe faltam uns dias para ser visível. Pensei como gosto muito dela emoldurada com uma belíssima moldura (para poder meditar um pouco). Pensei comprar uma moldura igual àquela que o meu bom amigo mandou fazer para os seus belíssimos pastéis do Atlan, pode o Dr. Pinto Figueiredo fazer o grande favor de me dar o endereço do seu moldureiro? Muito e muito obrigado. Pretendia ver a pintura emoldurada no (...) do meu atelier. Estou convencido que o meu amigo vai gostar muito desta minha fase pictórica.

Bom amigo, muito e muito obrigado, os meus respeitosos cumprimentos à sua esposa do vosso D’Assumpção.

P.S: O Daniel Filipe³⁶ e a Maria Elisa estão bem.

*

Lisboa, 19 de novembro de 1964

Bom amigo Dr. João Pinto de Figueiredo

Ainda bem que me escreveu!!

Fiquei muito contente em saber que essa tela fica muito melhor em sua casa, que a outra sinceramente também me maçava vê-la lá. Ainda bem porque isto só me dá contentamento.

Há já duas noites que não prego olho com uma grande patifaria que estão a fazer à minha mulher. Andamos ambos muitíssimo preocupados. Aqui lhe envio a cópia da carta (que necessitava da devolução na volta do correio) enviada aos malandros dos directores do (...) Tivemos que recorrer, como é natural, à Fundação Calouste Gulbenkian, que enfim moralizara um pouco a Maria Elisa – pobres bailarinos que vivem por tão pouco, que recebem tão pouco de puro e só as flores lhe sabem responder no seu silêncio com uma certa alegria. Cada vez que

assisto a injustiças desta natureza, mais vergonha tenho de ser homem, mais me sinto mal neste mundo de gente má.

A esta gente terrível exijo que se faça justiça aos seus actos!!

Como o meu bom amigo sabe a Maria Elisa é uma bailarina nata. Isto que se está a passar é para ela como a morte – e para mim uma desumanidade, que é milhões de vezes pior que a morte. Desculpe, meu bom amigo, estar a desabafar consigo estas pobríssimas coisas desta gente, mas é só para me libertar da revolta que está criada no meu espírito. Para avaliar o nosso estado de espírito, veja que hoje quando recebi a sua carta só tive coragem para a abrir à tarde, estava tão enervado que não podia pensar. Como o meu bom amigo sabe, a vida de um artista é muito frágil e gente má é a pior coisa que nos pode acontecer. Como somos em verdade muito frágeis, resolvemos eu e a Maria Elisa estar bem de pé e atacar com a VERDADE; se perdermos a questão já tenho tudo pensado. Teremos de abandonar o PAÍS e ir para a Alemanha para a Maria Elisa não parar de dançar. Como eu sou pintor, em qualquer lado realizo as minhas obras melhor que aqui – o país não tem culpa mas se voltarmos a Portugal é só para expor na Galeria Agla.

Outro assunto. Queria pedir-lhe muitas desculpas do seguinte: a nossa empregada pegou no outro dia no quadro e levou-o sem o embrulhar. Calculo que andamos tão desnorteados que me esqueci de lhe dizer para ela embrulhar o quadro.

Outro assunto, este agradável como era de esperar quando abri a sua carta. Fiquei muitíssimo contente em saber que este quadro meu novo vai ser talvez (...) da Galeria Agla sobre a direção e conselho artístico de Madame Jeanne Pinto de Figueiredo³⁷.

(...) Sobre o símbolo de geometria celeste cabalístico é este (...) que representa o Sol (...) a realização perfeita sentido artístico, de qualquer maneira este meu quadro começa a cumprir já o seu destino, em verdade e nesta altura para nós é muito bom a VENDA, para nos libertar mais um pouco de outra grande realidade nossa que é a depressão financeira em que vivemos. Assim ganhamos um pouco mais de fôlego para nova etapa. Também que não seja tudo tragédia. Muito e muito obrigado, amigo.

Desculpe-me tudo isto. Os meus respeitosos cumprimentos à directora e conselheira artística Madame Jeanne Pinto de Figueiredo, DIRECTORA DE ARTE A SÉRIO.

Um abraço,

D'Assumpção.

*

Oldenburg, 7 de Agosto de 1965

Queridos amigos,

Há já alguns dias que regressámos de Londres, mas não escrevi logo porque ainda estávamos debaixo das preocupações daquilo que se iria passar aqui com a polícia quanto à nossa residência na Alemanha. Enfim. Hoje tenho um pouco mais de tranquilidade pois já temos os nossos papéis legalizados.

Agora que começámos a ter um certo sossego vou contar-vos o que surgiu e que nos obrigou a ir de urgência à capital britânica para legalizar os nossos documentos – quando fomos aqui à polícia de Oldenburg soubemos que estávamos ilegalmente na Alemanha, porque quando da nossa visita para a Bélgica só nos puseram o visto de saída. Mesmo assim necessitávamos de um visto do consulado alemão que nos desse autorização para entrar no país com fim a residir e podermos trabalhar. Como estávamos com pouco dinheiro a polícia marcou-nos o consulado mais próximo que nos (...) o passaporte. Logo que chegámos a Londres resolvemos este problema e aqui estamos. A Elisa já está a trabalhar e no mês próximo deve entrar em espectáculos de ballet.

Sobre Londres. Espantou-me muito por ser uma cidade de muito mau gosto arquitectónico. A vida da cidade (...) que as pessoas vivem debaixo de uma depressão financeira muito grande e que se vai reflectir em todos os sectores da vida íntima da cidade.

Fui ver algumas exposições de pintura mas todas sinceramente MÁS – só na Tate Gallery vi uma exposição da pintura moderna americana³⁸ que muito longe de ser uma boa exposição da pintura actual americana no entanto agradou-me por ser a melhor. A par de algumas manifestações do POP-ART que não tendo nada de arte nem tampouco de popular são verdadeiras manifestações de decadência e LIXO. Enfim, será isto justamente um merecido reflexo do meio social em que vivemos??? Não quero pôr dúvidas.

No entanto, Londres é para mim uma cidade muitíssimo curiosa e com uma vida social de bastante interesse. Quero com isto dizer que não é só na pele que se deve ver uma cidade. Espero um dia voltar a Londres para expor, e estou convencido que para uma boa exposição, até porque a arte (...) é coisa morta para os londrinos.

Por hoje, meu bom amigo, gostava de ter notícias suas, e até lá os meus saudosos cumprimentos para sua esposa e meu forte abraço para si.

Vosso,

D'Assumpção.

Notas

- * Doutorando em História da Arte, variante Teoria da Arte, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal. E-mail: goncaloalmcosta@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5539-9735>.
- 1 Parafraseado do original: "(...) art that sets out to convey spiritual values goes against the grain of the history of modernism" (Elkins, 2004: 20).
 - 2 As tentativas biográficas de Figueiredo, dispersas pelos catálogos de exposições que comissariou, foram depois corrigidas por Carlos Garcia de Castro. A nossa própria investigação permitiu esclarecer outros pormenores, particularmente no que toca à aquisição de uma tendência religiosa na produção artística de D'Assumpção.
 - 3 Documentação, fotografias, informações e publicações sobre esta exposição disponível em: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/818/?lang=pt-pt>. Acesso em: 10 jun. 2024.
 - 4 Parafraseado do original: "It has proven difficult to write sensibly about modernism and religion. The French political historian Alain Besançon, who has written a history of divine images from the Greeks to Mondrian, tends to draw on philosophy rather than art history for his explanations. He knows it is a problem, but it seems inescapable" (Elkins, 2004: 23).
 - 5 Parafraseado do original: "Modern spirituality and contemporary art are rum companions: either the art is loose and unambitious, or the religion is one-dimensional and unpersuasive" (Elkins, 2004: 115).
 - 6 Tradução nossa do original: "It re-presents the contradiction of religious consciousness between meaning, an infinitely removed deity, and configuration, its appearance in the sensuous medium — a medium which is now debased, and with which such meaning cannot be united. Art re-presents the lack of unity between the abstract ideal of freedom and the abandoned concrete world; it reproduces the real lack of political and social unity" (Rose, 2009: 145).
 - 7 Tradução nossa do original: "The purely plastic or abstract qualities of the work of art are the only ones that count (...). The history of avant-garde painting is that of a progressive surrender to the resistance of its medium (...). In making this surrender, painting not only got rid of imitation — and with it, "literature" — but also of realistic imitation's corollary confusion between painting and sculpture" (Greenberg, 2003: 566).
 - 8 Tradução nossa do original: "I find that I have offered no other explanation for the present superiority of abstract art than its historical justification. So what I have written has turned out to be an historical apology for abstract art (...). My own experience of art has forced me to accept most of the standards of taste from which abstract art has derived, but I do not maintain that they are the only valid standards through eternity" (Greenberg, 2003: 567).
 - 9 Tradução nossa do original: "The divine is often treated as if its relevant synonyms were das Wahre and das Wahrhaftige, the true or the real truth, and art is regularly treated as the attempt by spirit to externalize its self-understanding in a sensible form and thereby to appropriate such externality as its own, to be at home therein, and to express more successfully such a self-understanding" (Pippin, 2002: 8).
 - 10 Tradução nossa de: "The christian's mistake is / to appeal without prayers / to a kind of / important person; / one must appeal to nobody / or to the void. / Whether God is represented / by circles or a straight line / is all the same to me. / But he cannot be represented / by people" (Wols, 2003: 598).

- 11 Tradução nossa do original: "(...) it does seem awkward to be unable to speak about the religious meaning of works that clearly have to do with religion. The first generations of abstract painters, for example, were full of spiritual and religious enthusiasms. Current scholarship on Mondrian, Malevich, Kandinsky, and others tends not to focus on their theosophy or their mystical beliefs as much as on their philosophic theories and their senses of history. But how far is it possible to go without the quirky, apocalyptic, and messianic notions that drove first-generation abstraction?" (Elkins, 2004: 22).
- 12 Traduções nossas de: "the imperishable dimension of works of art is the spirit within them" (Liebermann, 2003: 33); "each thing, as it communicates itself to me, loses its substance and passes into the Hereafter which is my mind (...). Whenever two or three are gathered together in My name, I am in their midst" (Kokoschka, 2003: 99); "The spiritual life can be accurately represented by a diagram of a large acute triangle divided into unequal parts (...)" (Kandinsky, 2003: 84); "the essential nature of form is ultimately grounded in its spiritual origin in the soul, which itself can never be comprehended (...) only modesty and great humility before Him, the incomprehensible One, can help us to endure this insight" (Itten, 2003: 305).
- 13 Parafraseado do original: "In Gutai art the human spirit and the material reach out their hands to each other, even though they are otherwise opposed to each other. The material is not absorbed by the spirit. The spirit does not force the material into submission (...). And lifting up the spirit means leading the material up to the height of the spirit (Yoshihara, 2003: 699).
- 14 Entrevista informal com Elisa Worm, 21 de julho de 2023.
- 15 A atividade fotográfica de Manuel D'Assumpção, na juventude em Portalegre, estava restrita aos retratos e a registos fotográficos de eventos como casamentos e batizados. Não parece ter demonstrado algum interesse artístico mais vasto na fotografia em data posterior, com uma possível exceção: "Tinha o projecto de um filme que imaginava poder realizar, chamado *A Voz do Poeta*" (Castro, 1990: 126).
- 16 José de Azeredo de Perdigão foi o primeiro presidente da Fundação Calouste Gulbenkian – instituição estabelecida em Lisboa por vontade testamentária do homónimo magnata arménio que se refugiou em Portugal durante a II Guerra Mundial. Além de albergar a considerável coleção artística de Calouste Gulbenkian, a Fundação foi um dos maiores impulsos ao mundo artístico português a partir de 1957, quando começou a atribuir bolsas de estudo a artistas portugueses, permitindo-lhes contactar com meios artísticos internacionais. A carta referida, disponível nos arquivos da Fundação, é parte do processo de candidatura de D'Assumpção a uma destas bolsas.
- 17 Tradução nossa do original: "Pour envoyer le message d'un "mythe nouveau" au vieux monde, l'accrochage fut conçu comme un chemin initiatique. En fin de parcours se trouvait une "salle de superstition", douze autels "consacrés à un être, une catégorie d'êtres ou un objet susceptible d'être doué de vie mythique". Les surréalistes y avaient posé leurs offrandes, amulettes et aliments, selon des correspondances astrologiques orientées par Breton" (Joyeux-Prunel, 2021: 53).
- 18 É possível que a amizade entre os artistas tenha começado ainda antes do seu encontro em Paris. D'Assumpção já fazia retratos de Cesariny pelo menos desde 1949 e Elisa Worm afirmou (entrevista informal de 21 de julho de 2023) que este, por razões de ciúme, acabou por ter algum desagrado com D'Assumpção devido à sua proximidade com António Maria Lisboa.
- 19 Até ser adquirida pela Fundação Calouste Gulbenkian, esta obra esteve exposta no Café Plátano em Portalegre, onde servia de objeto de troca por parte da população local.
- 20 Escrito numa página de bloco de notas encontrada no espólio de correspondência de João Pinto de Figueiredo com D'Assumpção, assinado "M. D'Assumpção. Portalegre, 1950".

- 21 Estas obras ainda se encontram na coleção do MNAC, disponíveis em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/40/artists>; acesso em: 25 maio 2024.
- 22 O espólio documental do MRAR foi doado em 2007 à Fundação Calouste Gulbenkian pelos arquitetos fundadores Nuno Teotónio Pereira, António de Freitas Leal e Diogo Lino Pimentel, estando acessível nos arquivos da Fundação, incluindo uma parte importante já digitalizada. Mais informações disponíveis em: <https://nunoteotoniopereira.pt/espolio/biblioteca-de-arte-da-fundacao-calouste-gulbenkian/>; acesso em: 28 ago. 2024.
- 23 Tradução nossa do original: “This condition of fixed law and a division of labour in which products are consumed without any comprehension of their production or any acquaintance with their producers is ‘the prose of life’, a prosaic order which is the precondition of the romantic form of art. It is the situation of universal culture where individuals are ‘cut adrift from nature’” (Rose, 2009: 148).
- 24 Tradução nossa do original: “One of the most important things Hegel says about this situation, the one most relevant to his use of religious terminology, is that the basic state of human dissatisfaction or alienation is a self-alienation, not one from a transcendent God, or even from the truth. Spirit, human being itself, is said to be a “wound” that it inflicts on itself, but that it can heal itself. Art is to be understood as an aspect of the age’s reflection on itself (that healing), a way for the spirit of such an age not just to be lived out, but itself aesthetically thematized” (Pippin, 2002: 18).
- 25 Teixeira de Pascoaes é uma personalidade complexa na história literária portuguesa. Além de poeta, procurou também sistematizar um pensamento filosófico próprio, com ramificações estéticas e literárias, conhecido como “saudosismo”. Pascoaes entendia estar colocado numa encruzilhada temporal entre as duas principais tendências sócio-artísticas em Portugal nas primeiras décadas do século XX: os “futuristas da bomba e da desordem” e os “integralistas do caruncho e das teias de aranha” (Malato, 2004: 91). A seu ver, a prática artística válida residia numa espécie de mestiçagem não apenas étnica (Portugal deveria inspirar-se tanto no seu passado “ariano” grego, celta, romano e godo, como no seu passado “semítico” fenício, judeu e árabe), como também cronológica – numa relação entre passado e futuro baseada no sentimento caracteristicamente português da saudade. O “saudosismo” traduziu-se numa procura telúrica pela reconciliação entre Deus e Homem, e entre material e espírito. Influenciou personalidades portuguesas como o historiador Jaime Cortesão (1884-1960), o artista António Carneiro (1872-1930) e o escritor Fernando Pessoa (1888-1935). Manuel D’Assumpção, por sua vez, era ávido leitor de Pascoaes, referindo-o como uma grande influência na sua obra e chegando a intitular diversas pinturas de “Saudade”.
- 26 Vários artistas abstratos da época, nomeadamente Vieira da Silva e Manessier (para lá dos membros do MRAR em Portugal, como Eduardo Nery), produziram vitrais. D’Assumpção, certamente motivado por alguma orientação religiosa, tinha tal ambição, apesar de nunca a conseguir realizar. Segundo Carlos Garcia de Castro (1990: 105): “Morreu sem atingir um sonho demorado que supôs: produzir um vitral para uma igreja. (Mas os concursos eram-lhe sempre coarctados)”. Julgamos que ensaiava o mesmo tipo de trabalho nas suas primeiras obras abstratas, cuidadosamente delineadas e segmentadas – e há pelo menos uma obra intitulada de “Vital”.
- 27 Tradução nossa do original: “In the tradition of Kabbala, this primordial wound appears in the guise of a ‘broken vessel.’ According to the so-called Lurianic Kabbala (named after Isaac Luria [1534–72]), Ein Sof created the world in order to understand itself better. Because it was infinite, Ein Sof was also formless and without purpose – it existed as pure energy. Ein Sof therefore resolved to create something with both form and purpose – human beings. Because Ein Sof’s energy had filled the entire universe prior to the creation of human beings, Ein Sof’s first action had to be *tsimtsum*, ‘withdrawal.’

In order to make room for creation, Ein Sof had to first create a void inside itself, a space in which to make yesh (something) from ayin (nothing). However, as Ein Sof attempted to fill the vessel it had created with its light, catastrophe struck, the light was too intense to be contained within the vessel and the vessel shattered” (Zizek, 2014: 142-143).

- 28 Tradução nossa do original: The breaking of the vessel destroyed the ordered universe that Ein Sof had begun to create: tiny pieces of the vessel, like shards of glass, scattered and brought chaos to the universe (...). God is here a becoming, not a being: as the world develops, sparks are liberated, people are born, and Ein Sof evolves to become more and more true to itself” (Zizek, 2014: 143).
- 29 Tradução nossa do original: “The strategy would be to burn away as much of the emblems of religion as necessary to get at something that is not immediately recognizable as religious, but is – for that same reason – more genuinely religious than an overt symbol could ever be” (Elkins, 2004: 83).
- 30 Parafraseado do original: “Dean’s films draw on the postmodern sublime in very much the sense that Hertz proposes, in that they look out into a featureless ocean and give nothing secure in return. As in Courbet’s painting, we are asked to look into, or at, an unrewarding stretch of blank ocean and to imagine our place, or lack of place, in such a landscape” (Elkins, 2004: 99).
- 31 Tradução nossa do original: “The paradox is thus that there is no Self that precedes the Spirit’s ‘self-alienation’: the very process of alienation generates the ‘Self’ from which Spirit is alienated and to which it then returns” (Zizek, 2014: 141).
- 32 Parafraseado do original: “The historian of religion Mircea Eliade calls this ‘the quest for the unrecognizable sacred.’ He thinks that the ‘death of God,’ announced in 1880 by Nietzsche, ‘signifies above all the impossibility of expressing a religious experience in traditional religious language: in medieval language for example, or in that of the Counter-Reformation’” (Elkins, 2004: 83).
- 33 Título de uma obra de 1960.
- 34 Refere-se a Jean-Michel Atlan (1913-1960), artista francês da esfera do grupo CoBrA que praticava uma pintura abstrata informal e que contactou com D’Assumpção em Paris.
- 35 Refere-se à chamada “Operação Dulcineia” de 21 a 22 de janeiro de 1961, em que um grupo de exilados políticos portugueses e espanhóis, opositores às ditaduras de António de Oliveira Salazar e Francisco Franco, sequestraram o paquete Santa Maria com intenções de navegar em direção à ilha espanhola de Fernando Pó e de seguida atacar a cidade angolana de Luanda, então sob domínio colonial português. O plano desmedido de Henrique Galvão, líder do assalto, estava condenado ao fracasso e o paquete acabaria por aportar em Recife, no Brasil, no dia 2 de fevereiro. Apesar do insucesso, a operação logrou trazer as atenções do mundo para as ditaduras ibéricas. D’Assumpção escreve sardonicamente sobre o modo como a notícia foi recebida em Portugal com as vaidades beatas características do salazarismo.
- 36 Filho de D’Assumpção e Elisa Worm.
- 37 Esposa de João Pinto de Figueiredo.
- 38 Refere-se, provavelmente, à exposição “Six Decades of American Art”, realizada na Tate Gallery em associação com a Downtown Gallery em Nova Iorque entre 14 de julho e 18 de agosto de 1965. Previsivelmente, a pintura abstrata americana corresponderia melhor às sensibilidades pictóricas de D’Assumpção.

Artigo submetido em junho de 2024. Aprovado em novembro de 2024.