

estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades

O Surrealismo de Raúl Perez: a Reconstituição e a Perda do Corpo Uno.

Rocha, Michele.

estrema: revista interdisciplinar de humanidades,
número 3, Janeiro de 2014



Um projecto do Centro de Estudos Comparatistas
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Para informação adicional
<http://www.estrema-cec.com>

O Surrealismo de Raúl Perez: A Reconstituição e a Perda do Corpo Uno¹

Michele Rocha

Resumo:

A obra de Raúl Perez destaca-se no panorama do Surrealismo português não só pela singularidade técnica e expressiva mas sobretudo pela afirmação de um universo simbólico, marcadamente introspectivo, muito próximo das fontes alquímicas e esotéricas. O artigo tem como objetivo analisar a obra plástica de Raúl Perez, com incidência nas décadas de 70 e 80, no sentido de identificar constantes imagéticas ou territórios de convergência, esclarecedores das variações do seu discurso plástico. O estudo permitiu identificar uma oscilação entre a afirmação de uma dimensão humana ideal, de unidade corporal e psíquica - contida na evocação do andrógino reconstituído na sua plenitude - e a fragmentação, extinção ou morte dessa realidade, implícita na petrificação e ruína do espaço e das personagens ou no dilúvio como memória de uma mutação violenta cristalizada no tempo, indício de destruição, perda ou rutura.

Palavras-chave – Surrealismo português, Raúl Perez, Pintura, Constantes imagéticas

Abstract:

The work of Raúl Perez stands out in the panorama of Portuguese Surrealism not only for the technical and expressive uniqueness, but also for the affirmation of a symbolic universe, remarkably introspective, and very close to the alchemical and esoteric sources. The article aims to analyze the work of Raúl Perez, with incidence in the decades of 70 and 80, to identify imagetic constants or convergence territories, enlightening of the variations of his artistic discourse. The study identified an oscillation between the assertion of an ideal human dimension, of a physical and psychic unity - evoked in the androgynous reconstituted in its fullness - and, conversely, the fragmentation, extinction or death of this reality, which is implicit in the petrification and ruin of space and characters or in the flood, as a memory of a violent mutation crystallized in time, evidence of destruction, loss, separation or rupture.

Keywords: Portuguese Surrealism, Raúl Perez, Painting, Imagetic constants

¹ ROCHA, Michele. 2014. O Surrealismo de Raúl Perez: A Reconstituição e a Perda do Corpo Uno. *extrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 3, www.extrema-cec.com.

A reconstituição do Andrógino

O Surrealismo, na continuidade com a tradição romântica, afirma frequentemente a aspiração à totalidade do ser, materializada na união ou conciliação das polaridades, conducente à libertação de todas as contingências do indivíduo e reintegração numa harmonia universal.

André Breton, em *Amor Louco*, aproxima a imagem do casal ao andrógino primordial reconstituído em toda a sua plenitude, em harmonia consigo e com as forças primordiais do universo: “a fusão de dois seres que realmente se escolheram um ao outro restitui a tudo quanto existe as perdidas cores do tempo dos antigos sóis [...]” (Breton 1971, 11). A reconstituição da unidade do ser, entendida como recuperação de todas as suas capacidades, possibilita a expansão e libertação do indivíduo, potenciadora da transformação da sociedade: “A recriação, a recolocação perpétua do mundo num único ser, ilumina, com os seus mil e um raios, o avanço do mundo” (*Ibidem*, 104). Em *Arcane 17*, André Breton refere explicitamente o mito do andrógino primordial, da tradição alquímica e esotérica, para clarificar o conceito de amor eletivo, único e monogâmico. O autor reforça a ideia da procura e reencontro do ser amado como um processo de reconhecimento, que visa a reconstrução do ser na sua totalidade (*Idem* 1965, 26-27).

No contexto do Surrealismo português a obra de Raúl Perez², principalmente a da década de 70, está povoada de personagens andróginas que reúnem características de ambos os sexos, como expressão de uma dimensão humana ideal, dominada pela beleza e perfeição dos corpos, conducente a um estado de libertação e harmonia interior.

A duplicidade das personagens é assumida de forma explícita desde as primeiras obras. *La Princesse* (Fig. 1), uma composição de 1969, apresenta no primeiro plano uma figura andrógina, possante e poderosa, com uma cabeça de polvo ladeada de inúmeros tentáculos, como metáfora de uma feminilidade primitiva, dominadora e viril.

² Raúl Perez (Lovelhe, 1944), autodidata, realiza a sua primeira exposição individual em 1972, na Galeria São Mamede. O contacto com surrealistas como Cesariny, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria e sobretudo Cruzeiro Seixas, com quem realiza uma série de *cadavres-exquis*, favorece a identificação do autor com o imaginário surrealista. Em 1973 adere ao grupo “Phases” e nos anos seguintes participa em exposições organizadas pelo grupo. Desde então, a sua obra integra regularmente exposições individuais e coletivas.

A forma esférica, símbolo da perfeição e totalidade, é extensível à cabeça da figura, como afirmação de uma natureza andrógina que reúne em si a duplicidade.³

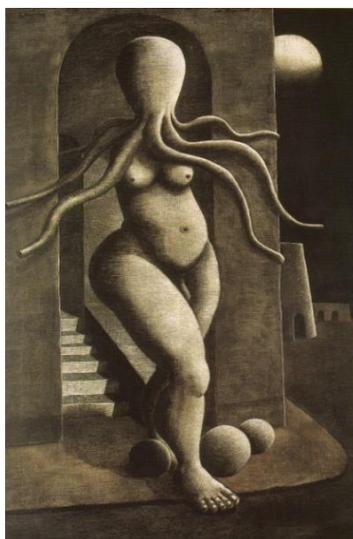


Fig. 1. Raúl Pérez, *La Princesse*, 1969; óleo s. tela; 100 x 67 cm, col. do artista.

Obras como *O Nascimento da Terra* (Fig. 2) evocam a polarização do andrógino primordial como expressão do dualismo e da complementaridade universal, subjacente a grande parte das cosmogonias ou relatos da criação do mundo. Numa paisagem vazia e informe, duas figuras de costas voltadas, com características simultaneamente femininas e masculinas, emergem de uma cratera circular, numa alusão ao despertar e diferenciação das formas do magma original. No primeiro plano, um corpo feminino assume uma natureza fálica. Na cabeça a árvore, princípio feminino ligado à vida e renovação, evoca a imagem do Cosmos em contínua regeneração. No mesmo sentido, o ventre circular, espaço de transformação, maturação e nascimento, assume uma expressão cósmica, como metáfora da dinâmica de criação e nascimento do mundo.

No mesmo sentido, numa composição de 1979 (Fig. 3), as personagens revelam uma duplicidade simbólica, são simultaneamente útero e falo. As figuras centrais apresentam serpentes-sexo enroladas em espiral em torno de corpos andróginos. Todos estes

³ Nas principais cosmogonias, o andrógino original assume frequentemente a forma esférica. Cf. Chevalier and Cheerbrant 1994, 296-297.

elementos convergem para a ideia de autofecundação. A serpente, um dos símbolos mais importantes do imaginário humano, está intimamente relacionada com a ideia de fecundidade. Uma fecundidade múltipla e indiferenciada, uma vez que a serpente é simultaneamente um animal feminino, ligado à periodicidade lunar e à renovação, mas também masculino porque a sua forma alongada e o seu deslocamento sugerem a virilidade do pénis.⁴

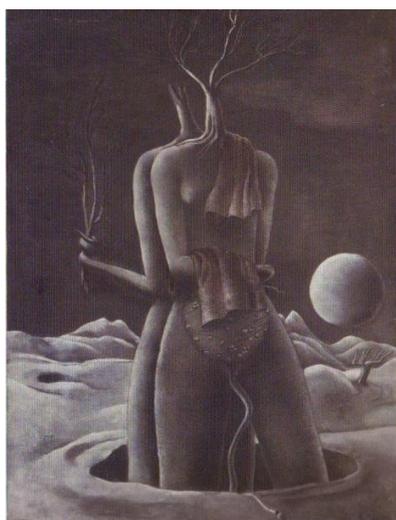


Fig. 2. Raúl Perez, *O Nascimento da Terra*, 1970; óleo s. tela, 64 x 49 cm; col. Galeria São Mamede, Lisboa.

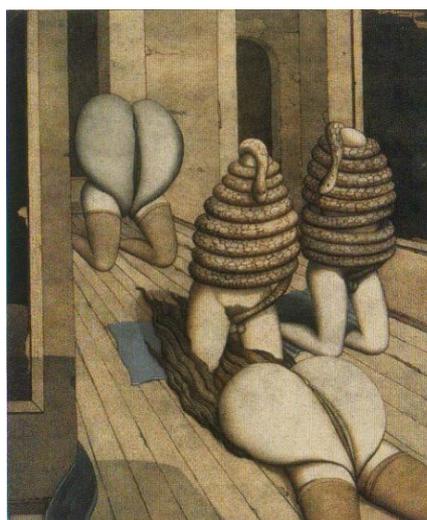


Fig. 3. Raúl Perez, *Sem título*, 1979; tinta-da-china s. papel, 21,8 x 17,8 cm; col. do artista.

Na composição, as serpentes assumem igualmente uma natureza dupla: são simultaneamente útero (espaço de germinação, mudança e regeneração) e falo (princípio vital detentor do sémen). A espiral, que se desenvolve em torno do corpo, num movimento circular e contínuo de regresso ao centro, evoca a evolução de uma força ou estado que liga estes dois princípios. Num extremo a matriz que contém o ovo a partir do qual se desenvolverá a manifestação e no outro o líquido seminal masculino que se enrola em espiral em torno da matriz. Este movimento de autofecundação, de reunião cíclica dos contrários, sugere a imagem da *Uroboro*, “a serpente que morde a cauda, símbolo de uma evolução fechada sobre si própria” (Chevalier and Cheerbrant 1994, 670). Numa outra perspetiva, a imagem da serpente enrolada sobre si mesma, encerrada no seu próprio ciclo, sugere uma sexualidade maniatada ou constrangida.

⁴ Cf. Durant 1989, 218.

A duplicidade contida nas personagens estende-se à imagem do autor. Em inúmeras obras Raúl Perez representa-se com características simultaneamente masculinas e femininas. Num autorretrato de 1977 (Fig. 4), o autor aproxima a sua imagem à do andrógino renascido, como afirmação de uma identidade assumida como expressão da totalidade.

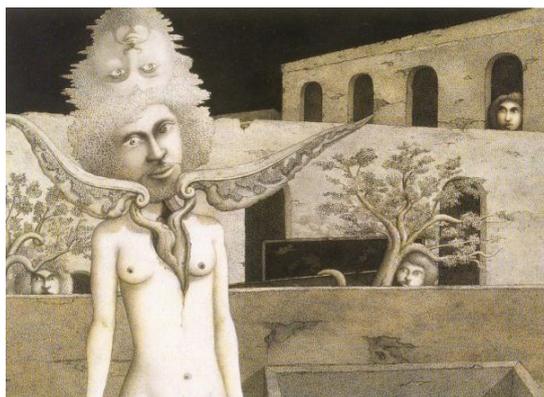


Fig. 4. Raúl Perez, *Sem título*, 1977; tinta-da-china sobre papel, 20,4 x 27,8 cm; col. do artista.

Do peito da figura emergem duas asas, trabalhadas de forma minuciosa com diferentes relevos e texturas, finos padrões lineares ou circulares que acrescentam uma dimensão táctil. As asas, recorrentes na obra de Raúl Perez, surgem frequentemente associadas à figura humana, a objetos inanimados e elementos vegetais, mas também à própria arquitetura. Símbolo da ascensão através do voo, exprimem um desejo de libertação e sublimação, um impulso para transpor as contingências humanas, mas também uma procura de harmonia interior, através da coexistência pacífica dos contrários. Raúl Perez aproxima a sua imagem à da crisálida renascida na pureza original para uma nova existência, rica de promessas e potencialidades. A metamorfose num ser andrógino que integra o feminino e o masculino tem implícita a ideia de retorno a um estado primordial indiferenciado, à unidade original. Raúl Perez reconhece no encontro do masculino com o feminino o ser universal:

No princípio o masculino e o feminino estão unidos de tal forma que são inseparáveis. Tudo fazia parte de uma unidade. Há um corpo uno que é hermafrodita [...] O sexo existe no homem e na

mulher nas duas formas. Na altura em que nascemos ou fomos gerados calhou tomarmos um caminho, mas podíamos ter tomado outro.⁵

No mesmo sentido, António Maria Lisboa⁶ - autor fundamental do Surrealismo português - no texto *Alguns Personagens* defende a necessidade de uma “meditação global” que conduza a uma “unificação dos contrários” sem que isto signifique uma perda de identidade. A união do masculino e do feminino, respeitando as diferenças, deve “tender para um denominador comum – que não é a dessexualização ou assexualização mas a integração dos opostos da realidade num ser mais rico” (Lisboa 1995, 107). O poeta representa este ser de exceção que, ao reunir em si a multiplicidade, passa a integrar uma “existência não só terrena mas universal” (*Ibidem*, 107). A coexistência de signos masculinos e femininos num corpo comum implica, não uma anulação da dualidade, mas a manutenção das contradições compreendidas sinergicamente num só corpo. O equilíbrio dos contrários integrados numa dinâmica comum potencia a expansão do indivíduo na totalidade.

António Maria Lisboa aproxima a imagem do Poeta ao Mago da tradição alquímica, detentor de todos os poderes e capacidades, impulsor da ação e da transformação: “O poeta é portanto um Mago - possuidor das forças das coisas superiores e das coisas inferiores que se darmos uma volta à esfera trocam de posições” (*Ibidem*, 196). O autor compara a atitude do Poeta à dos Magos medievais que tinham como objetivo o conhecimento absoluto: “[...] precisamente aqueles que não conhecem as limitações do que quer que seja, melhor: aqueles que conhecem as limitações de tudo e tudo transmutam libertando novas forças, forçando outras” (*Ibidem*, 152). Saber e conhecer tudo, numa ação necessariamente individual, significa regressar à “potenciação”, a um estado inicial onde tudo é possível:

O homem regressa sempre à potenciação. É sonhar tudo ou não sonhar nada. É viver primariamente, respirar, comer, reproduzir-se, ou viver absolutamente: abjeção, crime, heresia. Importa que cada um siga o seu caminho e a cada passo seja desinquietado [...]. Porque se trata de conseguir tudo e não uma parte, uma parte qualquer não nos sabe bem [...]. (*Ibidem*, 153).

⁵ Transcrição de um excerto de uma conversa mantida com Raúl Perez em Outubro de 2007.

⁶ António Maria Lisboa (Lisboa, 1928-1953) frequenta o Ensino Técnico, que não conclui. Integra a *I Exposição dos Surrealistas* em 1949. Nesse ano parte para Paris onde contacta com o pensamento ocultista e esotérico. Apesar de ter realizado algumas experiências no campo do desenho, destaca-se sobretudo pela obra poética e teórica. A morte prematura impossibilitou a consolidação e afirmação do seu pensamento. Após a sua morte, parte da sua obra dispersa-se. Mário Cesariny, numa edição de 1977, recolhe e organiza a obra poética, produção teórica e correspondência do autor.

À semelhança da poética de António Maria Lisboa, Raúl Perez, recupera a imagem do andrógino primordial da tradição alquímica, como expressão da plenitude da unidade original. A transmutação dos materiais, sugerida na obra do autor, torna-se numa metáfora da transmutação do próprio indivíduo e do encontro místico com a sua interioridade⁷. Na obra de Raúl Perez as matérias e as formas, tal como as personagens, assumem frequentemente uma duplicidade simbólica. As torres aladas, entendidas como uma tentativa de tornar volátil o sólido, e a petrificação dos líquidos, uma tentativa de solidificar o volátil, sugerem a dissolução das oposições, a coexistência pacífica dos contrários, como metáfora da transmutação do próprio indivíduo num ser mais rico.

Uma obra datada de 1973 (Fig. 5) evoca precisamente o ser renascido, simultaneamente masculino e feminino, realizado e expandido na sua totalidade. Na composição uma figura de rosto adolescente e corpo feminino reúne o simbolismo lunar, passivo e recetivo com o solar, ativo e viril. Na cabeça os chifres de carneiro, símbolo da potência e virilidade, são a imagem da força animal, instintiva e poderosa. À semelhança de composições anteriores, a duplicidade simbólica da serpente, simultaneamente animal feminino, ligado à periodicidade lunar e à renovação, e masculino pela sugestão fálica da sua forma, reforça a dualidade da personagem.

A contemplação da personagem na superfície do espelho sugere uma introspeção profunda sobre a sua própria imagem. No espelho o olhar intenso e penetrante projeta-se para lá dos limites do plano. Na imagem refletida o andrógino tem a consciência plena da sua duplicidade e da superioridade que isso representa. A convergência das características femininas e masculinas num corpo comum significa a recuperação de todos os poderes e capacidades. Gaston Bachelard, em *A Água e os Sonhos*, retoma o *Mito do Narciso*, para refletir sobre aquilo que designa de “narcisismo idealizante”, isto é, a aspiração ou “sublimação do ser a um ideal”: “Diante das águas, Narciso tem a revelação da sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, da sua realidade e da sua idealidade” (Bachelard 2002, 25).

⁷ No processo alquímico, a união e conciliação dos opostos conduz a um estado de libertação e harmonia total, a *Pedra Filosofal* redentora ou o *Lapis philosophorum*: “Primeiro, combinamos, em seguida decompos, dissolvemos o decomposto, depuramos o dividido, juntamos o purificado e solidificamo-lo. Deste modo, o homem e a mulher transformam-se num só”. (Roob 1996, 123)

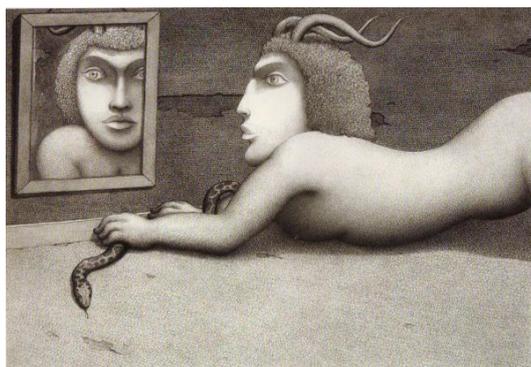


Fig. 5. Raúl Pérez, *Sem título*, 1978; tinta-da-china sobre papel, 30 x 43 cm; col. do artista.

A imagem idealizada, expressão da totalidade, expande-se e polariza-se à totalidade do Cosmos. Gaston Bachelard refere a existência de um “narcisismo cósmico”: “Com Narciso, para Narciso, é toda a floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência da sua grandiosa imagem” (*Ibidem*, 26-27). Juntamente com a imagem do Narciso, o universo anima-se e toma consciência da sua beleza.

No mesmo sentido, na obra de Raúl Pérez o espaço envolvente participa da beleza e perfeição das figuras andróginas. As fantásticas construções arquitetônicas, castelos com torres circulares, ameias e torreões ou extensas muralhas com arcadas de inspiração medieval, surgem como vestígio de um espaço e tempo ideais, que procurava no equilíbrio e harmonia das formas, a expressão e realização integral do indivíduo. O equilíbrio e a harmonia das formas arquitetônicas surgem como metáfora de uma dimensão humana ideal: a afirmação do ser uno, reconstituído em toda a sua plenitude.

Na obra de Raúl Pérez a arquitetura e o humano sobrepõem-se e complementam-se. Em inúmeras obras, a arquitetura, entendida como expressão da interioridade, assume uma existência humana. À semelhança das figuras andróginas, as torres são representadas com asas, como evocação da sublimação e libertação das contingências da matéria. Em obras datadas dos anos 80, estranhas línguas emergem das portas e arcadas. Noutras composições, a figura humana assume a solidez e consistência da pedra, como afirmação da beleza do corpo esculpido. Em algumas composições a petrificação é levada ao extremo e o humano passa a fazer parte integrante da arquitetura. Cabeças humanas ou figuras semelhantes a esfinges transformam-se em sólidas estruturas de pedra com portas de acesso ao interior.

Numa obra de 1978 (Fig. 6), a imagem do autor, próxima de uma beleza e perfeição divina, assume a rigidez e consistência das esculturas de pedra, em continuidade com a própria arquitetura. À semelhança da imagem do Narciso, evocada por Gaston Bachelard, a beleza e perfeição da figura andrógina estende-se ao espaço envolvente. A arquitetura anima-se e participa da perfeição da personagem. Os olhos projetam-se na arquitetura, que se transforma num reflexo da sua imagem. Atrás, a torre alada surge como metáfora da libertação e harmonia interior. À semelhança do autorretrato onde o autor se representa com asas, próximo da imagem da crisálida renascida, as torres aladas evocam a metamorfose e transformação interior da personagem.

Raúl Perez aproxima a representação do simbolismo alquímico. As torres representadas com asas ou libertando densas nuvens de fumo, recorrentes na obra do autor, aproximam-se da imagem do forno alquímico: espaço privilegiado onde se operam as transmutações, onde os opostos inconciliados são conduzidos à purificação, a um estado de libertação e harmonia perfeita.⁸

Numa outra obra (Fig. 7) a representação do autor aproxima-se da imagem do Mago da tradição alquímica, iniciado nas artes mágicas e esotéricas, aspirando ao conhecimento absoluto. Mais uma vez, a multiplicação de rostos da figura indicia o carácter plural da personagem. A unificação da multiplicidade potencia a expansão na totalidade do Cosmos. A serpente, simultaneamente útero e falo, enrolada ao bastão de madeira, simboliza o equilíbrio das forças contrárias em torno do eixo central, metáfora do ser unificado.

⁸ Cf. Roob 1996, 154-159.

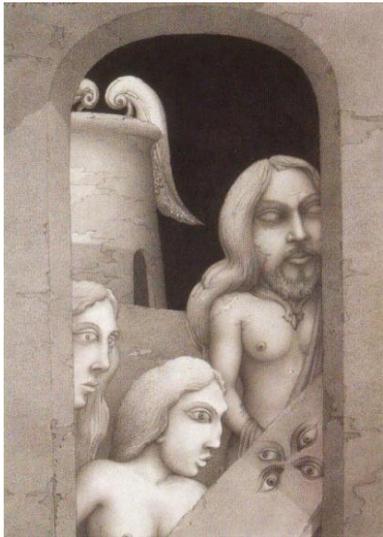


Fig. 6. Raúl Perez, *Sem título*, 1978; carvão sobre papel, 42,5 x 29,8 cm; col. do artista.



Fig. 7. Raúl Perez, *Sem título*, 1978; carvão sobre papel, 29,6 x 42 cm; col. do artista.

A obra de Raúl Perez, datada da década de 70, reflete a procura de uma dimensão humana ideal, materializada na beleza e perfeição do andrógino, como expressão do ser uno, reconstituído e expandido na sua totalidade. Nestas obras, o equilíbrio e harmonia das formas arquitetónicas participa da beleza e perfeição dos corpos andróginos. As fantásticas construções em pedra, muralhas com arcadas de inspiração medieval e torres aladas próximas do imaginário alquímico, surgem como vestígios de um espaço e tempo ideais que encontrava no equilíbrio e na harmonia das formas a expressão e realização total do indivíduo, reconstituído em toda a sua plenitude em harmonia consigo e com o cosmos.

A petrificação e a ruína como sintomas de uma mutação violenta

A partir da década de 80, as obras assumem uma expressão significativamente mais inquietante e perturbadora. As composições tornam-se tendencialmente desabitadas, sombrias e inanimadas. O espaço intimista povoado de figuras andróginas dá lugar a paisagens desertas, profundas e silenciosas, com perspectivas acentuadas ou distorcidas, que revelam dimensões sobre-humanas. Por vezes, línguas, fitas ondulantes, elementos vegetais, tentáculos ou monstros alados emergem das arcadas e portas circulares. Outras vezes, cabeças petrificadas ou fragmentos de estátuas surgem como vestígios de uma

presença humana anterior, numa paisagem em ruínas. O líquido e o volátil assumem a consistência da pedra. Gigantescas ondas petrificadas invadem ou integram antigas construções arquitetônicas, enquanto nuvens de pedra pairam sobre castelos e muralhas com arcadas ou emanam de torres circulares. Nestas obras, a petrificação, um dos traços mais marcantes da imagética de Raúl Pérez, assume uma expressão degenerativa ou regressiva, implícita na tensão para a imobilidade ou inação, para a morte ou extinção absoluta.

Desde as primeiras obras do autor, a pedra surge como matéria fundamental na constituição dos elementos. Às sólidas construções de pedra, castelos com torres circulares ou extensas muralhas com arcadas, juntam-se frequentemente figuras humanas, animais ou elementos naturais petrificados. Nas obras dos anos 70 o corpo das figuras assume a aparência escultórica, com a superfície estalada ou fragmentada, à semelhança das construções, atingidas pelo efeito da erosão. A uniformidade cromática, lumínica e textural confere a todos os elementos a mesma aparência sensorial. Porém, nestas composições, como vimos, a petrificação da figura humana não significa inação, morte ou extinção. O corpo esculpido evoca uma existência ideal, onde a beleza e a perfeição dos corpos, reflexo de uma harmonia interior, espelha o ser unificado, realizado e expandido na totalidade.

A partir dos anos 80 a petrificação do espaço e das personagens assume progressivamente o aspeto de ruína. As fantásticas construções arquitetônicas de inspiração medieval e a figura humana apresentam marcas de erosão ou destruição, resultantes do efeito corrosivo do tempo sobre a matéria. Os elementos, fossilizados e imobilizados no tempo, são representados de forma fragmentada ou parcial, como um vestígio de algo que se extinguiu e que chega ao presente de forma incompleta, como um leve indício de uma unidade anterior.

André Breton, no *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, apresenta a ruína, juntamente com o manequim, como exemplos do maravilhoso surrealista: “O maravilhoso [...] participa obscuramente de uma espécie de revelação geral de que só o pormenor chega até nós: são as ruínas românticas, o manequim moderno ou qualquer outro símbolo capaz de resolver a sensibilidade humana durante um tempo” (Breton 1993, 26). Os indícios ou vestígios de um determinado momento histórico, apresentados de forma

parcelar ou fragmentada, reveladores de indícios e sinais, têm inscrita a memória de uma existência humana oculta.

Em obras datadas dos anos 80, a figura humana, em continuidade com a arquitetura, assume o aspeto de ruína e surge de forma fragmentada, como um ténue vestígio e de uma unidade ou integridade corporal anterior. Numa composição de 1981 (Fig. 8), cabeças petrificadas ou fragmentos de estátuas, testemunhos de uma presença humana anterior, integram uma paisagem com marcas de destruição, inerte e inanimada.

Os vestígios humanos petrificados ou fragmentos escultóricos, tal como as realizações humana sujeitas ao efeito da erosão – fantásticas construções com arcadas e extensos muros com torres circulares de inspiração medieval – surgem como um breve indício de uma antiga civilização, testemunhos de um esplendor e grandiosidade que lentamente se fragmenta e desintegra, reabsorvida pela natureza. No mesmo sentido, noutras composições a presença humana revela-se de modo parcelar. Rostos, ou apenas olhos, ocultam-se e desvendam-se por detrás de muros em ruínas (Fig. 9) ou integram a própria arquitetura. Em inúmeras representações, línguas gigantes emergem de portas circulares, humanizando as construções arquitetónicas.

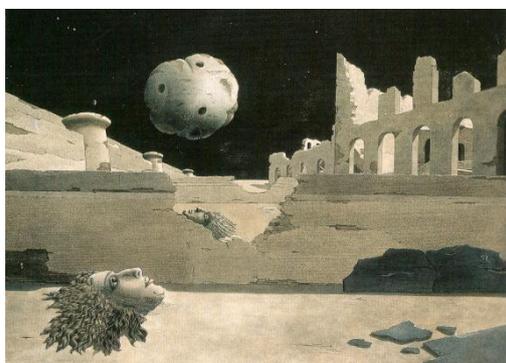


Fig. 8. Raúl Perez, *Sem título*, 1981; óleo sobre tela, 65,5 x 86,5 cm; col. particular.



Fig. 9. Raúl Perez, *Sem título*, 1982; óleo sobre tela, 97 x 147 cm; col. do artista.

A petrificação é levada ao extremo em obras onde o humano, sujeito aos efeitos da erosão, passa a fazer parte integrante da arquitetura. Em obras mais recentes, cabeças petrificadas ou densas estruturas de pedra semelhantes a esfinges, transformam-se em sólidas construções arquitetónicas com portas de acesso ao interior. Noutras representações, a figura humana desaparece totalmente das composições e assume uma expressão velada, implícita nas construções arquitetónicas ou nos artefactos. Na obra de

Raúl Perez as realizações humanas guardam vestígios da presença e ação humana, tal como testemunha o próprio autor:

As cidades são espaços desabitados, mas nas construções arquitetônicas sente-se a presença, o vestígio das pessoas. É um paradoxo, são espaços desabitados, mas ao mesmo tempo profundamente habitados, as pessoas revelam-se na arquitetura e nos objetos de uma forma velada, deixam as suas marcas, vestígios de um tempo diferente deste, onde o passado, o presente e futuro estão interligados.⁹

As fantásticas construções arquitetônicas, castelos com torres circulares, ameias e torreões ou extensas muralhas com arcadas de inspiração medieval, surgem como um vestígio de um espaço e tempo que se inscreve diretamente no imaginário do autor: “São histórias que vêm cá de dentro, interrogações muito profundas, não são coisas banais do quotidiano... é o meu interior.”¹⁰

As torres aladas, recorrentes na obra do autor, como vimos, surgem como metáfora de uma existência humana ideal. As asas, frequentemente associadas à imagem do andrógino, persistem noutras representações como evocação do ser ideal renascido na pureza original, liberto para uma nova existência, verdadeiramente enriquecedora. Em obras posteriores, às torres aladas, juntam-se árvores e elementos vegetais representados com asas em paisagens inertes e sem vida, como testemunhos de uma vitalidade anterior, de um estado de libertação e harmonia perfeitas (Fig. 10).

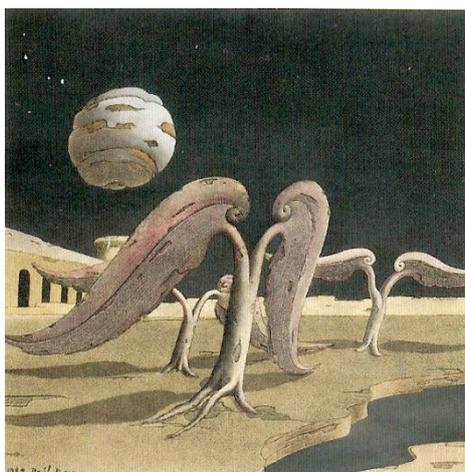


Fig. 10. Raúl Pérez, *Sem título*, 1982; óleo sobre tela, 32 x 32 cm; col. particular.

⁹ Transcrição de um excerto de uma conversa mantida com Raúl Pérez em Outubro de 2007.

¹⁰ *Ibidem*.

A afirmação de uma dimensão idealizada como perfeita – implícita nas construções arquitetónicas ou em imagens aladas que evocam o andrógino reconstituído na sua plenitude – confronta-se com a fragmentação, extinção ou morte dessa realidade, contida na petrificação e ruína do espaço e das personagens.

Em algumas obras, os vestígios de uma presença humana ideal, de uma unidade corporal e psíquica, surgem implícitos em artefactos que testemunham a capacidade de realização e engenho humano. A roda, constante nestas composições, princípio básico ou matriz de todo o desenvolvimento tecnológico, evoca um determinado espaço-tempo situado nos primórdios da revolução tecnológica, como metáfora de uma existência humana ideal, anterior à qualquer forma de alienação ou perda.

Numa composição de 1982 (Fig. 11), um veículo primitivo, abandonado aos efeitos destrutivos do tempo, numa paisagem desabitada e em ruínas, surge como um vestígio fragmentado de um determinado momento histórico, um vestígio que guarda marcas da ação humana. Numa composição mais recente (Fig. 12), rodas gigantes, símbolos do movimento e do devir, permanecem inertes, imobilizadas sobre extensas muralhas com torres circulares, como memória de uma existência humana que se extinguiu e que encontra eco na obra do autor.

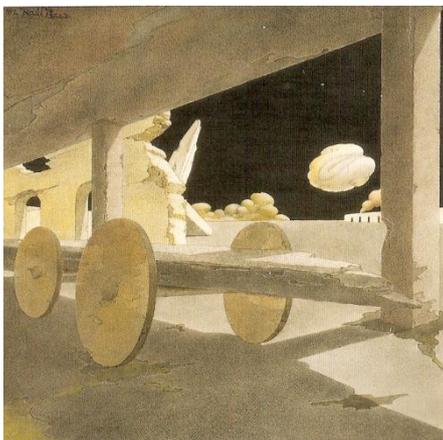


Fig. 11. Raúl Perez, *Sem título*, 1982; óleo sobre tela, 42 x 45 cm; col. particular.

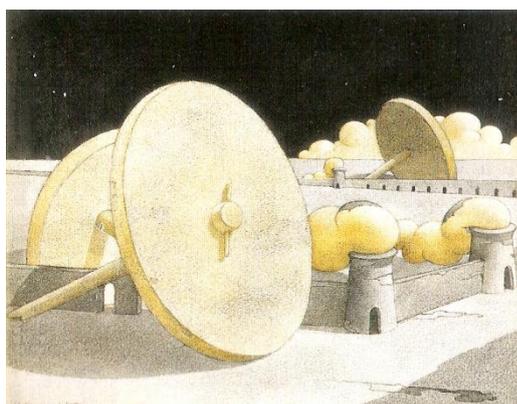


Fig. 12. Raúl Perez, *Sem título*, 1998; óleo sobre tela, 22 x 28 cm; col. do artista.

Em composições anteriores, Raúl Perez representa frequentemente seres híbridos que integram na mesma realidade o humano e o artefacto. Nestas obras - geralmente

evocações da imagem do autor – cabeças movidas por rodas, reúnem no mesmo corpo o carro e o condutor (Fig. 13).

À semelhança do andrógino, expressão do ser enriquecido, reconstituído na sua totalidade que reúne em si a duplicidade masculina e feminina, a junção do humano e do artefacto numa mesma realidade significa um acréscimo das potencialidades humanas. A roda em constante rotação, à semelhança da asa, símbolo da deslocação e do devir, sugere a evolução do indivíduo e do universo, a “libertação das contingências do lugar” (Chevalier and Cheerbrant 1994, 571).

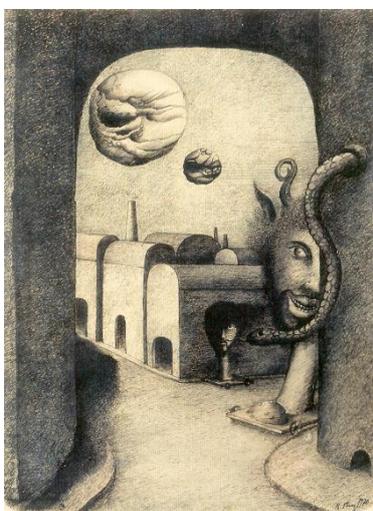


Fig. 13. Raúl Pérez, *Sem título*, 1970; tinta-da-china sobre papel, 35,2 x 27,3 cm; col. do artista.

A evocação de uma dimensão humana ideal, implícita nas ruínas arquitetónicas, nos elementos alados de inspiração alquímica ou em artefactos que evocam os primórdios da revolução tecnológica, comporta igualmente a memória da extinção ou perda violenta dessa realidade.

Em certas obras de Raúl Pérez a petrificação do dilúvio assinala de forma inquietante o momento da dissolução, da reabsorção instantânea na água. As formas arquitetónicas são atingidas por ondas gigantescas que solidificam, restituindo à natureza as construções humanas (Fig. 14). Noutras composições (Fig. 15) a petrificação do elemento líquido, memória de uma mutação violenta, fossiliza todas as formas de vida no seu interior. Peixes e tentáculos são imobilizados e retidos para sempre na rigidez da

pedra. A cor, levemente sugerida, persiste como memória de uma vitalidade anterior, que se desvanecerá lentamente com o tempo.

De uma forma geral o dilúvio distingue-se pelo seu carácter não definitivo, é sinal de germinação e regeneração, à destruição segue-se a “possibilidade de uma nova humanidade e uma nova história” (Chevalier and Cheerbran 1994, 265). Em Raúl Perez, porém, a petrificação do dilúvio impede qualquer possibilidade de regeneração, tem um carácter definitivo que se prolonga no tempo, significa imobilidade, extinção e morte.

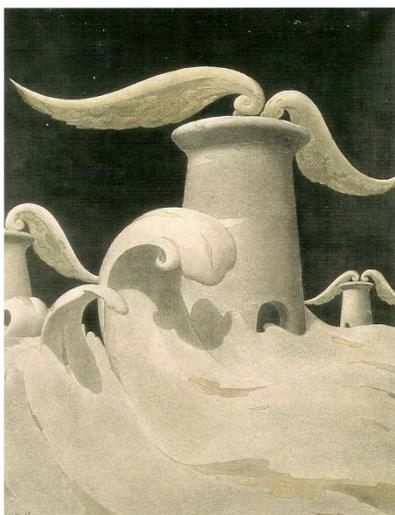


Fig. 14. Raúl Perez, *Sem título*, 1989; óleo sobre tela, 65 x 51 cm; col. F.C.M., Famalicão.

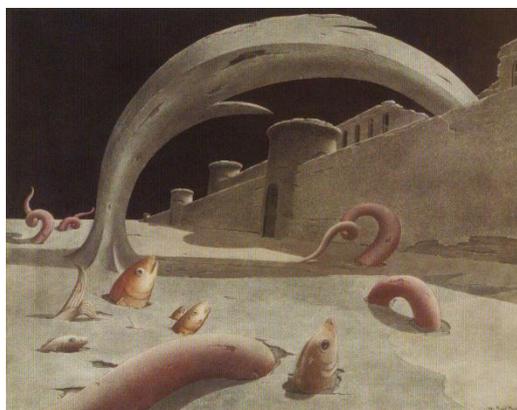


Fig. 15. Raúl Perez, *Sem título*, 1981; óleo sobre papel, 50,7 x 64,5 cm; col. particular.

Os indícios ou vestígios históricos que chegam de forma fragmentada, em imagens que evocam a ruína do espaço e das personagens, suscitam a memória de uma existência humana anterior, de uma unidade corporal e psíquica, ao mesmo tempo que evocam a extinção ou morte dessa realidade.

Assim, na obra de Raúl Pérez a afirmação de uma dimensão humana ideal, de intimidade psíquica e unidade corporal, contida na imagem do andrógino reconstituído na sua totalidade, persiste de forma residual num registo histórico – após a dissolução, extinção ou morte dessa realidade – na evocação da arquitetura medieval, nos elementos alados de inspiração alquímica ou em artefactos que evocam os primórdios da revolução tecnológica, como memória de uma unidade que se perdeu ou extinguiu.

Bibliografia

- BRETON, André. 1965. *Arcane 17*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- _____, André. 1971. *O Amor Louco*. Trad. Luísa Neto Jorge, 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa.
- _____, André. 1993. Manifesto do Surrealismo. In André Breton, *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Edições Salamandra, pp. 13-53.
- CHEVALIER, Jean and CHEERBRANT, Alain. 1994. *Dicionário dos símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Figuras, Cores, Números*. Trad. Cristina Rodriguez, Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema.
- DURAND, Gilbert. 1989. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Trad. Hélder Godinho, Lisboa: Editorial Presença.
- FOSTER, Hal. 1997. *Compulsive Beauty*. Cambridge: An October Book. The Mit Press.
- LISBOA, António Maria. 1995. Alguns Personagens. In António Maria Lisboa. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 103-110.
- ROOB, Alexander. 1996. *O Museu Hermético. Alquimia & Misticismo*. Londres: Taschen.