Maria Capelo

O DIA JÁ FECHA AS PORTAS

Day's on the point of going

edp
Fundação

fundação carmona e costa
ESPAÇO ARTE CONTEMPORÂNEA

Maria Capelo

O DIA JÁ FECHA AS PORTAS

Day's on the point of going

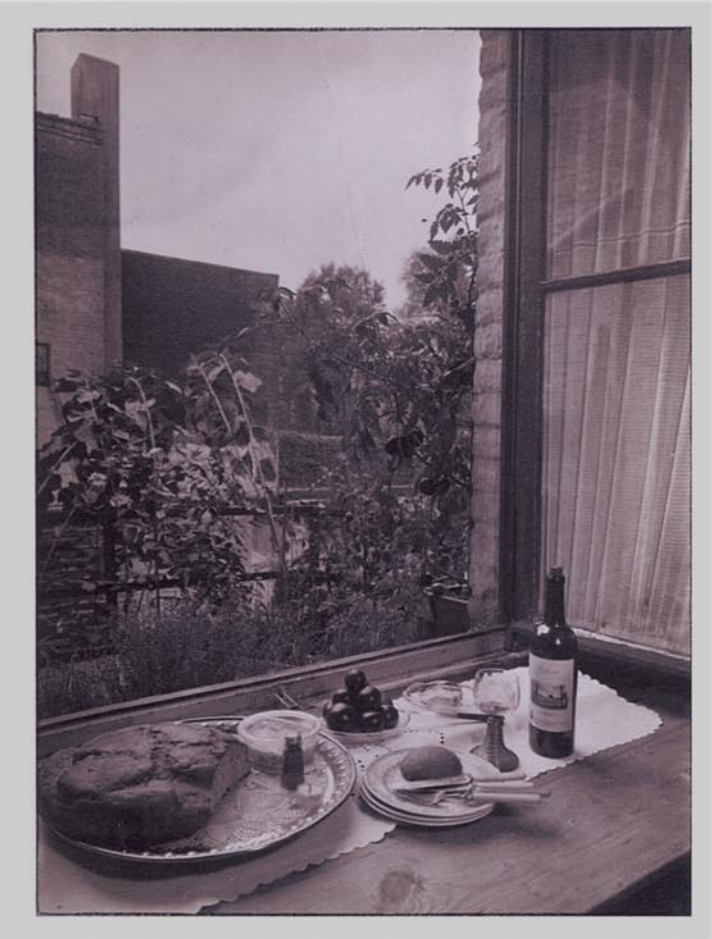
com um ensaio de [*with an essay by*]
Doris von Drathen

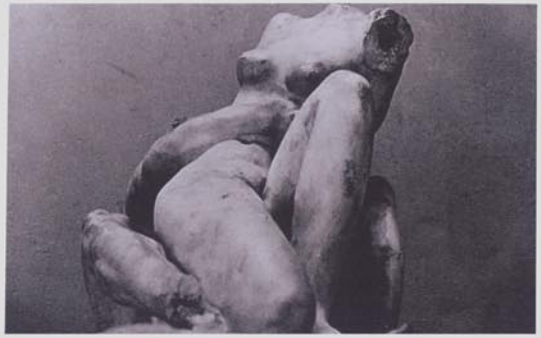
DOCUMENTA

O dia já fecha as portas

Monsieur Bert Brecht espère que vous verrez le sol où vous marchez comme sables mouvantes fuir sous vos pieds,

Et que vous comprendrez que la vie en ce monde n'est pas sans danger.

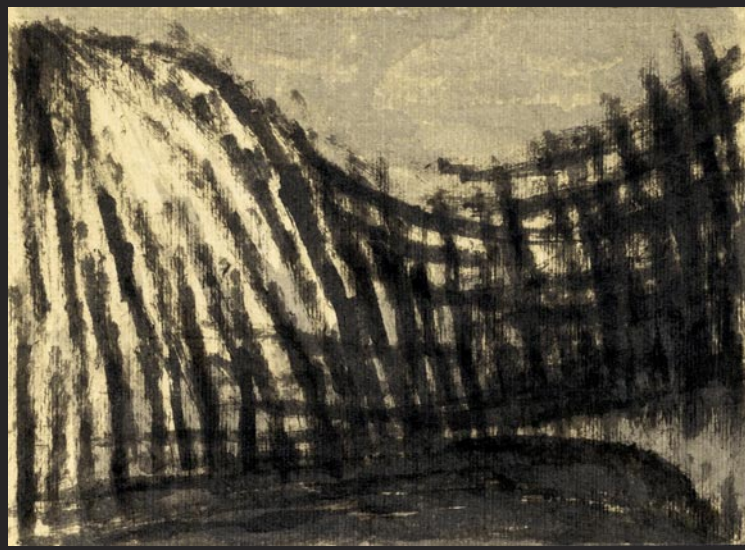




1.

2.

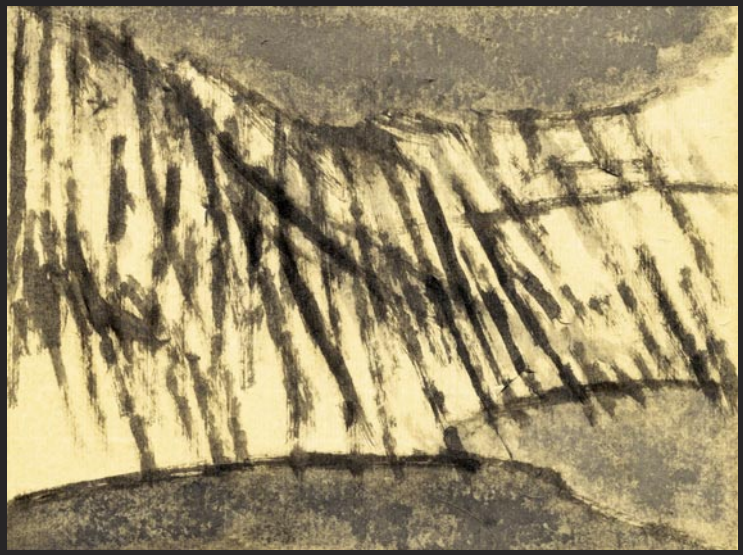
3.



4.

5.

6.



7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

Dos corpos cromáticos e das linhas vivas

Doris von Drathen

Paisagem e retrato não existem. Ambos são conceitos abstractos, inventados durante o Renascimento a partir de linhas imaginadas e regras de perspectiva estabelecidas. O nosso olhar recria-as repetidamente, seguindo inconscientemente os velhos padrões estabelecidos por Leonardo da Vinci no seu *Tratado de Pintura*. A nossa percepção é de tal forma moldada pela tradição pictórica, que o nosso olho selecciona apenas alguns elementos da miríade de impressões experienciadas, construindo involuntariamente uma paisagem a partir de um pedaço de natureza. Igualmente de modo inconsciente, o olhar recolhe, de entre centenas de expressões variáveis,[1] alguns meros traços para com eles criar um retrato. Tão bem aprendemos com a pintura, que inevitavelmente colocamos linhas, contornos, perspectivas e pontos de fuga, dos quais a natureza nada sabe, naquilo que experimentamos. E, inversamente, os conceitos de paisagem surgem quase inevitavelmente para descrevermos a pintura actual que trata os fenómenos da natureza de forma abstracta.

Imagens por detrás das imagens

O que está por detrás desse olhar que, a cada momento, «pinta» e «compõe» a realidade? Será possível olhar com os olhos desocupados o pedaço de natureza na sua estranheza, que nos invade e arrebata? Foi precisamente esse

1 Algumas línguas antigas demonstram essa pluralidade, como é o caso do hebraico, que usa a palavra plural *panim* para se referir ao rosto.

o drama que Cézanne procurou ultrapassar, a impossibilidade de representar na pintura as suas repetidas observações diárias da natureza, até que, no final da vida, criou uma pintura de composição livre e se libertou do modelo da natureza herdado da tradição artística. A sua primeira abstracção de uma paisagem foi *Le Jardin des Lauves* [Fig. 17][2], em relação à qual afirmou: «A arte é uma harmonia paralela à natureza.»[3] Com esta frase, Cézanne declarou a autonomia da arte e, simultaneamente, inaugurou o modernismo.

No seu trabalho, Maria Capelo vai muito mais longe, ao resolver, nas suas pinturas e desenhos, a questão fundamental deste paralelismo. A sua abordagem assenta na desconfiança: na desconfiança dos opostos contrastantes, seja do binómio arte-natureza do tempo de Cézanne, ou da antítese entre abstracção e realismo. Os desenhos e pinturas de Capelo desafiam o espectador a ver a coexistência dos antigos antónimos. Desde logo, a artista esquiva-se a qualquer realismo, porque a sua pintura sem sombras se situa fora do tempo.

Ainda que Maria Capelo não seja influenciada pelo psicanalista Jacques Lacan nas suas investigações pictóricas, parece que as suas ideias podem ser vistas à luz do questionamento lacaniano das noções tradicionais de realidade. Por exemplo, a noção de que a realidade «é o real domesticado pelo simbólico, com o qual o imaginário se vai tecer».[4] Sem querer abusar da comparação, Maria Capelo tem uma coisa em comum com Lacan, nomeadamente o enorme respeito pelo Outro, pelo Real que se esconde por detrás

---

2 Paul Cézanne, *Le Jardin des Lauves*, 1906, óleo sobre tela, 92,07 × 108,59 cm, Colecção Philipps, Washington, D.C.

3 Paul Cézanne, textos de cartas *in*: Cachin, Françoise; Rishel, Joseph J.; Serota, Nicholas e d'Harnoncourt, Anne (eds.): *Paul Cézanne*, catálogo de exposição, Galeries nationales du Grand Palais, 25/09/1995-07/01/1996, Paris, 1995, p. 17.

4 Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, p. 49, citado por: Marie-Thérèse Mathet, «Le réel chez Lacan», https://www.utpictura18.univ.-amu.fr/rubriques/réel-chez-lacan [La réalité, «c'est le réel apprivoisé par le symbolique, avec lequel va se tisser l'imaginaire».]

17.

de todos os conceitos de uma realidade; aquele Real que transparece através do mundo construído em momentos inesperados e que nos é estranho ou mesmo inquietante (*unheimlich*). As suas pinturas e desenhos testemunham esse respeito pelo Outro que permanece intangível.

Com uma obsessão que se alimenta da ideia da necessidade de busca permanente pela essência do seu trabalho, Maria Capelo conseguiu desenhar ou pintar repetidamente, ao longo de anos, uma mesma montanha, um caminho, algumas árvores, uma encosta, sem nunca se cansar, sem nunca pensar que já observou suficientemente esse pedaço da natureza. Efectivamente, as suas pinturas e desenhos testemunham reiteradamente a espantosa novidade com que deparamos com cada montanha, caminho, grupo de árvores, encosta, como se nunca os tivéssemos visto antes. A repetição não existe — essa parece ser a primeira coisa que o seu universo pictórico nos mostra.

Em 2023, Maria Capelo pintou quatro telas sem título, todas óleo sobre tela com 180 × 195 cm, que adiante serão designados por Pintura I-IV.

Podemos observar uma clara ressonância nalguns desenhos do ano anterior,[5] que normalmente são mostrados separadamente das suas pinturas. Por esse motivo, tenta-se aqui permitir que as pinturas e os desenhos se entrelacem.

Corpos cromáticos

Quem olhar com mais atenção para a obra de Maria Capelo, depressa deparará com a seguinte descoberta: esta pintura não só mostra a impossibilidade de repetição, como também questiona fundamentalmente os objectos pintados.

Um grande corpo de cor azul interpela o observador na Pintura I de 2023 [Fig. 12].[6] Um azul que poderia ser comparado com um pedaço de céu, um lago, talvez mesmo com um olho. Mas, antes de mais, é um grande volume de cor, que preenche quase toda a zona central do quadro, e que abre, assim, um amplo espaço livre em relação ao qual outros elementos, como árvores, arbustos, planícies e colinas, se dispõem e desenvolvem relações entre si. Se aqui são mencionadas árvores, colinas ou planícies, é apenas como orientação na respectiva pintura. A sua presença só interessa à artista em termos puramente pictóricos. A sua natureza, a sua objectividade, interessam-lhe sobretudo como corpos cromáticos cujas forças de atracção exercem um efeito sobre os outros corpos no espaço pictórico. A pintura de Capelo apresenta sempre duas facetas — por um lado, o arbusto, a extensão de água, a colina e, por outro, a sua posição pictórica no espaço, que o nosso olhar viciado na percepção da imagem dificilmente consegue perceber de outra forma que não com estas designações. No entanto, o efeito energético destes corpos cromáticos uns sobre os outros permanece independente das designações narrativas

5 Apresentados na exposição *O dia já fecha as portas*, MAAT, Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, Central Tejo, Lisboa, 2023; tinta-da-china sobre papel, 17 × 23 cm cada.

6 Figs. 12-15, sem título (Pinturas I-IV), 2023, óleo sobre tela, 180 × 195 cm cada.

que a nossa observação gostaria de lhes atribuir e assim as categorizar (mental e linguisticamente).

A zona superior da Pintura I é dominada por uma árvore que, com os seus ramos que se alargam pelo espaço, abre uma espécie de telhado ou um plano por cima do grande azul. Poder-se-ia mesmo dizer que o dinamismo destes ramos começa no canto superior esquerdo da pintura, numa forma escura com múltiplos braços, como se dela partisse um impulso de ramificação que a árvore retoma e desenvolve. Contudo, estes ramos mais não são do que linhas que atravessam o espaço pictórico horizontalmente, da esquerda para a direita. Este movimento é interrompido por cinco linhas verticais. Trata-se de cinco presenças verticais que alcançam, em altura, as linhas fluidas horizontais e se cruzam com elas. Para uma orientação pictórica, poderiam descrever-se como os restos altos, magros e sem folhas de troncos de árvores. Estes cinco troncos e as duas árvores ramificadas no lado esquerdo da pintura parecem travar a dinâmica verde e fluida da (chamemos-lhe assim) encosta, e do vale acastanhado. No entanto, toda a imagem é dominada por poderosos fluxos. Na parte superior do quadro fluem superfícies azuis-claras e avermelhadas, acompanhando os ramos em direcção à margem direita do quadro. Este movimento parece ser desencadeado na parte inferior da pintura pelas linhas fluidas de nivelamento de um solo movediço. À excepção do grande e calmo azul no centro, todo o espaço pictórico parece ser animado por uma força em movimento.

A linha viva

Voltamos a encontrar a dinâmica destes ramos num desenho realizado em 2022 [Fig. 16].[7] Sobre um papel acastanhado, as vigorosas linhas projectadas ocupam quase todo o espaço da imagem e o tronco da árvore é empur-

7 Apresentado na exposição *Vento Espesso*, Museu da Cidade, Casa Guerra Junqueiro, Gabinete do Desenho, Porto, 2022.

rado para a margem esquerda da composição. Os ramos dinâmicos contrastam, na parte inferior do quadro, com uma trama de traços negros que, na sua vibração, mesmo à distância, sugere a presença de um elemento natural: uma superfície de água cintilante, um vale, um prado — quem sabe?

Para Maria Capelo, existe uma equação entre o gesto de desenhar e o objecto observado. Para ela, a linha não é realista nem abstracta; a linha está viva. Mas como é possível alcançá-la? A artista explica nas suas próprias palavras: «A linha pode sempre ser, ao mesmo tempo, com o mesmo valor e a mesma importância, um ramo de árvore e uma linha; uma linha no sentido mais geométrico e abstracto. Eu parto sempre de um ramo. E o importante é não o trair, não o exagerar, não o estragar. Mas para que isso se produza, isso não implica, em caso algum, conservar a sua aparência. Esse ramo, essa linha, é livre e pode passear-se por muitos caminhos. Só a pintura, só a ficção, podem fazer-lhe justiça e manter vivo o ramo de uma árvore.»[8]

Esta presença de um ramo que se transforma numa linha viva perante o olhar da artista, e que só assim dá origem ao acontecimento apropriador, parece anunciar um músculo cardíaco das suas pinturas e desenhos.

O fenómeno de uma linha viva pode ser compreendido ainda mais claramente se olharmos para as partituras de Iannis Xenakis, por exemplo *Erikthon*, 1974 [Fig. 21] — música para piano e orquestra, arborescência para piano.[9] Nelas podemos ver linhas onduladas que sobem e descem, que se ramificam, que se tocam no alto e no baixo para voltar a divergir, linhas que se movem

8 Maria Capelo numa das numerosas conversas de estúdio com Doris von Drathen, que precederam este texto; esta de 8 de Agosto de 2023. Nas suas palavras: «La ligne peut toujours être, en même temps, avec la même valeur et la même importance, une branche d'arbre et une ligne, une ligne dans son sens le plus géométrique et abstrait. Je pars toujours de la branche de l'arbre, et l'important est de ne pas la trahir, de ne pas la gonfler, de ne pas l'abîmer. Mais pour que cela se produise, cela n'implique en aucun cas conserver son apparence. Elle peut se promener n'importe où. Seulement la peinture, la fiction, peuvent lui rendre justice et maintenir vive la branche d'arbre.»

9 Solomos, Makis (ed.). *Révolutions Xenakis*, catálogo de exposição, Cité de la Musique, Paris, 10 de Fevereiro-26 de Junho, 2022; Paris: Éditions de l'Œil, 2022, pp. 274-275.

livremente no espaço. Estas linhas não representam nada. De modo reverso trazem música. Nomeadamente, a música ouvida interiormente por Xenakis enquanto observava demoradamente um ramo finamente ramificado e, por fim, o fotografava.

Ao ritmo da estrutura

À semelhança de alguns escritores que receiam o perigo das palavras e o do seu potencial de se ligarem demasiado depressa aos objectos, Maria Capelo tenta preservar ao máximo a liberdade da linha que ainda não está ligada a nenhum objecto. É o que acontece, por exemplo, nalguns dos seus desenhos de 2022 apresentados na exposição *O dia já fecha as portas*.[10] Desenhadas a pincel com tinta-da-china, vemos arrojadas linhas verticais que marcam o volume encurvado para dentro ou para fora de uma montanha. A sua presença parece, no entanto, marcar livremente um ritmo no espaço, pois não estão fechadas por uma linha de contorno. É o caso, por exemplo, do desenho da Fig. 1, que o olho que cria a imagem vê como uma grande encosta que ocupa quase toda a folha, em frente da qual se ergue uma única árvore na margem de uma superfície de água reflectora. Terá a montanha assim sugerida engolido o céu? Mas como é que estas linhas verticais ritmadas se mantêm juntas? «Esta montanha não tem contorno», diz Maria Capelo descontraidamente, como se este pormenor não tivesse a menor importância.

Será assim tão simples? Talvez a artista encontre aqui inconscientemente o fenómeno que se pode observar na arte egípcia e a que Deleuze chamou «contorno autónomo».[11] Segundo explicou Gilles Deleuze nas suas conferências proferidas na década de 1970, que estão disponíveis em livro desde

10 Com este título «O dia já fecha as portas», Maria Capelo cita uma estrofe do poema de Bertolt Brecht «Contra a sedução», que aparece como capítulo final do livro *Hauspostille* (1926).

11 Gilles Deleuze, *Sur la peinture*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2023, p. 269: «l'indépendance du contour. Le contour prenait une autonomie par rapport à la forme du fond».

18.

o Outono de 2023, este «contorno autónomo» contrasta com o contorno orgânico dos gregos, que depende da forma.[12]

Voltamos a encontrar a liberdade de um contorno autónomo no desenho da Fig. 2. Nele vemos duas árvores sobre um fundo sombreado de um modo solto. Ninguém sabe se se trata de uma montanha que «ainda não tem contorno» ou de uma cortina de chuva. O mesmo pode ser observado ainda no desenho da Fig. 3. Como um pano de fundo, um grupo de árvores encaixa numa área cinzenta delimitada por uma trama escura e densa. O fundo delimita este conjunto através de uma densa fila de traços verticais, que escande o espaço do vazio.

A leveza destas linhas só se torna evidente quando as comparamos com os desenhos de Maria Capelo do início de 2020, que foram expostos na Fundação Carmona e Costa, em Lisboa, no início do Verão de 2021.[13] Neles, linhas

12 *Ibid.*: «… le contour dépend directement de la forme… C'est ça qu'on appellera le contour organique.»

13 Exposição *Arde a folhagem das colunas e inclina-se*, Fundação Carmona e Costa, 17 de Junho-17 de Julho, Lisboa, 2021.

finas como cabelos riscam uma superfície clara e escura, da qual parecem emergir, após algum tempo de contemplação, plantas, figuras e até rostos de contos de fadas [Fig. 18]. Comparativamente, a linha dos seus desenhos de 2022-2023 é de um rigor arquitectónico. O seu ritmo dinâmico poderia em todo o caso remeter para uma partitura musical, talvez para sons poderosos cuja ressonância explora os volumes dos respectivos espaços pictóricos.

Estrutura pictórica

As linhas que dividem o espaço definem também os grandes corpos cromáticos das montanhas na Pintura II de 2023 [Fig. 13]. Neste caso, surgem como luminosas presenças de cor amarela, que preenchem o espaço, delimitadas por linhas de contorno, o movimento das colinas traçado pelas linhas verticais, ligeiramente inclinadas, marcadas fortemente a preto. À frente desta cadeia montanhosa surgem duas árvores com copas azuis. Um destes momentos azuis define o centro do espaço pictórico, o outro marca o espaço de primeiro plano à esquerda. À volta destas duas posições marcadas pelas árvores circula uma grande superfície fluida — chamemos-lhe uma depressão pantanosa de um vale com um brilho azul aqui e ali, como se poças de água reflectoras aí se movessem. Na orla desta superfície encontram-se, de novo, aqueles troncos magros e altos, sem folhas, cujas posições verticais estabelecem um diálogo com as linhas que escandem a cordilheira. A delicada lineatura do grupo de árvores magras tem o seu contraponto num corpo esférico de cor verde, escuro e pesado. Este poderia ser visto como um arbusto que trava o movimento circular do pântano cintilante ou, pelo contrário, talvez seja ele que desencadeia os seus remoinhos. Ambas as dinâmicas são concebíveis. É tentador fazer uma referência a Karl Schmidt-Rottluff e à sua pintura *Parkweg* de 1910 [Fig. 22].[14]

14 Karl Schmidt-Rottluff, *Parkweg*, 1910, óleo sobre tela, 83,5 × 75,5 cm, Pinakothek der Moderne, Munique.

Contudo, a questão fundamental é se não deveríamos antes analisar a obra de Maria Capelo em termos da linha viva que é aqui estruturante para a formação da imagem. O grande espaço aberto do vale, que se estende entre as árvores azuis da Pintura II, não é ele atravessado por linhas serpenteantes? Contornos sinuosos delimitam a grande área mais baixa de uma segunda zona verde-clara aparentemente mais elevada, talvez um prado, onde se encontram os quatro troncos magros. A linha serpenteante, a mais viva e corpórea de todas as linhas, entra aqui em cena.

Como se os troncos nus da Pintura III [Fig. 14] se tivessem aqui transformado subitamente num exuberante verde primaveril, neste grupo de árvores que aparece no centro desta nova composição de encostas fluidas de tonalidades verdes, amarelas e acastanhadas. O verde e o ocre destas colinas encostam-se quase sem contorno a um grande azul na parte superior do quadro. Depressões roxas-escuras e de um azul cintilante confinam directamente com superfícies terracota e cor de areia, amarelo e verde, talvez campos e prados. Pequenos corpos de cor cúbicos e luminosos, que surgem em tons claros de vermelho-violeta, amarelo-limão e verde-relva na zona esquerda da pintura — na base da encosta —, demonstram a intermutabilidade de realidade e abstracção. Nesta pintura, os corpos de cor delimitam-se uns aos outros. Um contorno seria supérfluo. O azul-celeste da parte superior da pintura ocupa toda a largura da tela, de um lado ao outro, interrompido ritmicamente por uma auréola de raios esverdeados, talvez de origem foliácea, como se uma dinâmica vegetal tivesse sido aqui posta em movimento. De um ponto de vista puramente pictórico, no entanto, tudo o que se pode observar é um grande azul decomposto por um verde rítmico.

Linhas e corpos cromáticos

Quanto mais mergulhamos na pintura de Maria Capelo, mais nos parece que o seu pensamento em termos de volumes de cor pode ser comparado

19.

aos primórdios da abstracção de Malevich. Quando este, pouco antes do *Quadrado Negro*, que criou em 1913 como adereço de palco para a ópera *Vitória sobre o Sol*, pintou os seus *Enceradores* [Fig. 19][15] em 1910 ou os camponeses de *Ceifa do Centeio* [Fig. 23][16] em 1912 como corpos de cores vivas. Os *Enceradores* são tão fortes e volumosos, com os seus casacos amarelo e vermelho a dominar a pintura, que se torna óbvio qual era o verdadeiro tema de Malevich: não tanto a vida dos trabalhadores retratados, mas a sua presença em termos de corpos cromáticos no espaço. O mesmo acontece com os camponeses na pintura *Ceifa do Centeio*. O quadro é dominado por corpos de cor azuis, vermelhos, verde-garrafa e verde-amarelo, de contornos bem definidos, que surgem como uma forma simplificada de camponeses na actividade da

15 Kazimir Malevich, *Enceradores*, 1910, guache sobre papel, 77 × 71 cm, Stedelijk Museum, Amesterdão.

16 Kazimir Malevich, *Ceifa do Centeio*, 1912, óleo sobre tela, 72 × 74,5 cm, Stedelijk Museum, Amesterdão.

ceifa. Raramente o objecto observado se tornou um pretexto para pintar com tanta clareza. Os corpos cromáticos que vemos nestas pinturas já quase que não são narrativos. Os camponeses ou os enceradores de Malevich correspondem, na sua função pictórica, às árvores, caminhos, encostas de montanhas, vales e superfícies de água na obra de Maria Capelo.

A experiência de Malevich continua a ressoar nas reflexões de Barnett Newman, quando este comenta o seu título, muitas vezes incompreendido, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?* [Fig. 20][17] e escreve que, mesmo com meios tão reduzidos como as três cores primárias e formas abstractas, como um espaço rectangular de cor vermelha ou amarela, uma faixa de cor azul ou uma fina risca amarela, ainda é possível pintar «bodies of colour»[18]. Barnett Newman não precisava de citar Malevich, pois qualquer verdadeiro conhecedor de arte que então visse as suas pinturas e lesse a sua declaração entenderia, naturalmente, a afinidade de pensamento com o mestre.

Olhar hoje a pintura de Maria Capelo em relação aos corpos de cor de Malevich e Barnett Newman é mais informativo do que compará-la com a pintura paisagista tradicional, que limita a visão da sua obra. Porque as suas pinturas e desenhos vivem em igual medida da ressonância de volumes, superfícies e linhas, num diálogo que talvez seja mais cerrado nos seus desenhos: aqui, composições rítmicas de linhas envolvem frequentemente um espaço vazio, que o olho involuntariamente percepciona como uma montanha. No desenho da Fig. 4, estas linhas que determinam o espaço vazio dialogam com uma trama e, ao mesmo tempo, contrastam com uma superfície fluida na parte superior da imagem. Dificilmente um observador deixará de ver uma montanha e um céu. Uma situação pictórica completamente dife-

17 Barnett Newman, «Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?», *in*: Temkin, Ann (ed.). *Barnett Newman*, Philadelphia Museum of Art, 24/03-07/07/2002, Filadélfia, 2002, Who's Afraid I: Fig. 94, p. 273; II: Fig. 95, p. 275; III: Fig. 43, p. 67; IV: Fig. 47, p. 71.

18 Barnett Newman, *in*: Bernhard Bürgi (ed.), *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?*, *Rot Gelb Blau*, Gerd Hatje, Stuttgart, 1988, p. 126.

20.

rente é revelada no desenho da Fig. 5. Aqui, as linhas de tinta preta, cujo material se dilui para se transformar num *branco esvoaçante*,[19] parecem sugerir velocidade. Quase inevitavelmente, o olho que cria a imagem vê massas de rocha ou sedimentos deslizantes sustentados por três frágeis árvores, ou será que estas estão em risco de serem arrastadas?

Podemos observar uma ressonância semelhante de volumes, superfícies e linhas na Pintura IV [Fig. 15]. Linhas pretas fortemente definidas marcam o corpo de cor avermelhada de uma suave colina. Um contorno curvo envolve os cumes verdes que se sobrepõem uns atrás dos outros. Naquilo que poderíamos chamar de base do vale, estas linhas em movimento culminam numa faixa larga e serpenteante que domina o espaço pictórico, e que liga duas árvores em primeiro e segundo planos. As duas árvores são marcadas como volumes de cor verde brilhante com um forte movimento, como se um vento atravessasse a folhagem. Uma superfície de cor preta, vermelha e cinzenta estende-se sobre as colinas. De um modo mais explícito do que na Pintura II,

19 François Cheng, *Fülle und Leere, Die Sprache der chinesischen Malerei*, Merve Verlag, Berlim, p. 93; na versão original francesa, *Vide et Plein, Le langage pictural chinois*, Seuil, Paris, 1991, p. 81, Cheng traduz para francês o conceito chinês *Fei-pai* como «blanc volant».

todo o espaço pictórico é dominado pelo serpentear da mais viva e corpórea de todas as linhas. Ninguém pensaria aqui em serpentes, embora seja óbvio que toda a gente irá pensar na palavra «serpenteante».

Em 1934, Paul Klee pintou *Schlangen Wege* [Serpentina] [Fig. 24].[20] As linhas e superfícies estão aqui em diálogo. As superfícies de cor relacionam-se entre si, de modo que, como escreveu Werner Hofmann, «a sua simpatia mútua gera um equilíbrio suspenso».[21] Sem nunca falar de paisagem, o autor continua: «ao longo de uma linha horizontal ondulada», uma série de volumes de cor «travam o seu diálogo entre o cima e o baixo». Prosseguindo a descrição, fala do trajecto horizontal da serpente e da sua curvatura como uma linha vermelha, que atravessa este conjunto, «um pedaço de mundo numa casca de noz». Em 1934, a aguarela de Klee reage ao início da catástrofe mundial. O que diremos um dia da Pintura IV? O comentário de Werner Hofmann é particularmente significativo aqui porque, ao libertar-se do vocabulário narrativo e descritivo de termos paisagísticos, dá espaço e voz ao diálogo dramaticamente abstracto entre linhas, corpos e planos.

A artista Maria Capelo merece uma linguagem semelhante, precisamente porque com o seu mundo de formas, em relação ao qual a maioria dos observadores aplica expressões como montanha, lago, caminho e céu, corre o risco de obscurecer o verdadeiro segredo dos seus trabalhos. As grandes linhas serpenteantes da Pintura IV, as curvas vigorosas e dinâmicas dos ramos da Pintura I, que só ganham vida em sintonia com as superfícies de cor, as linhas onduladas e os riscos, cuja vitalidade faz respirar, nos desenhos e pinturas, as superfícies brancas, cinzentas, escuras ou fortemente coloridas, e que em conjunto negociam o espaço pictórico, são o verdadeiro acontecimento desta obra, para a qual ainda há que inventar palavras.

---

20 Paul Klee (1879-1940), *Schlangen Wege*, 1934, p. 217, aguarela e lápis sobre tela; moldura original, 47,6 × 63,8 cm, colecção particular, Alemanha.

21 Werner Hofmann, *Die Schönheit ist eine Linie, 13 Variationen über ein Thema*, Beck, Munique, 2014, p. 165.

Of chromatic bodies and living lines

Doris von Drathen

There are no such things as landscapes and portraits. Both are entities contrived during the Renaissance, abstract concepts arising from a composition of invention and experience. Our gaze calls them into being — and, as it does so, we are inadvertently following the patterns prescribed by Leonardo da Vinci in his *Trattato della pittura*. So imbued is our perceptual experience with pictorial tradition that our eyes single out just a few elements within myriad visual impressions and, from these details of nature, involuntarily construct a landscape. In precisely the same way, from our observations of hundreds of constantly changing faces,[1] we assemble just a few characteristics and, out of these, devise a portrait. So well have we learnt from the knowledge of painterly tradition that we compliantly insert into that which we encounter around us the lines, contours, perspectives, and vanishing points of which nature knows nothing. And, conversely, contemporary painters who approach phenomena of nature in an abstract way, almost inevitably, are described by using landscape-patterns.

Images behind the images

Is it possible to get beyond this sort of gaze, which at every moment "paints" and "composes" reality? Is it at all possible, with unprejudiced eyes, to observe a detail of that nature which is alien to us and which assails and over-

1 Some old languages evince this sense of the manifold, for example Hebrew, which employs the plural form "*panim*" (literally, "faces") for the word "face".

powers us? In the case of Paul Cézanne, it was precisely this — the actual unpaintability of what he observed in nature every day — that was the drama of his life as an artist until, at the end of that life, he created an image in which he succeeded in disassociating himself from the model of nature inherited from artistic tradition. The painting in question, *Le Jardin des Lauves* [Fig. 17][2] was Cézanne's first abstraction from an observed landscape. He had, after all, asserted: "Art is a harmony parallel to nature".[3] In this single line he affirmed the autonomy of art and, in doing so, inaugurated the era of Modernism.

Maria Capelo, in her work, goes much further; fundamentally, her paintings and drawings resolve the question posed by this parallelism. Her approach arises from mistrust: both the artificially introduced contrasts and the coupling of art and nature in the time of Cézanne, and the enduring illusion of an antithesis between abstraction and realism. Capelo's work challenges the viewer to see the essential coexistence between the old antonyms. This artist, from the start, pulls the rug from under the feet of realism because her shadowless images are located outside time.

Even if Maria Capelo, in her painterly investigations, has not been consciously influenced by the psychoanalyst Jacques Lacan, it nonetheless seems that her own ideas can usefully be considered in the context of the doubts he expressed regarding conventional concepts of reality, and in particular his statement that reality comprises "that which is real reined in by that which is symbolic and interwoven with that which is imaginary".[4] Without

2 Paul Cézanne, *Le Jardin des Lauves*, 1906. Oil on canvas, 92.07 × 109.59 cm. Philipps Collection, Washington, D.C.

3 Original text: "L'art est une harmonie parallèle à la nature", here cited after *Paul Cézanne*, exh. cat., eds. Françoise Cachin, Joseph J. Rishel, Nicholas Serota and Anne d'Harnoncourt, Grand Palais, Paris, 1995-1996; Paris: RMN, 1995, p. 17.

4 Original text: "[La réalité] c'est le réel apprivoisé par le symbolique, avec lequel va se tisser l'imaginaire". Jacques Lacan, *Le Séminaire*, vol. XI: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1973, p. 49, cited here after Marie-Thérèse Mathet, "Le réel chez Lacan", available online at: https://www.utpictura18.univ.-amu.fr/rubriques/réel-chez-lacan.

seeking to push this comparison too far, one might say that Capelo has one quality above all in common with Lacan: the great respect they both feel for what we are compelled to regard as the Other, for what is truly "real", for the reality concealed behind every concept; that reality of which we catch a glimpse from time to time as it shines through the constructed world around us and that, on such occasions, strikes us as alien, even uncanny. Capelo's paintings and drawings testify to this respect for the Other that remains incomprehensible.

With an obsession driven by the idea of having to seek further the essence of her artistic activity, Maria Capelo is capable of drawing or painting, again and again over many years, a mountain, a path, a pair of trees, a hillside, without ever becoming weary of her investigation, without ever thinking that she has sufficiently explored this selected part of nature. Her paintings and drawings in fact attest to how each mountain, each path, each pair of trees, each hillside can strike us every time as astonishingly new, as if we had never seen it before. There is no such thing as a repetition. This insight seems to be the first that this pictorial universe proves to us.

In 2023 Maria Capelo produced four large paintings, each in oil on canvas and measuring 180 by 195 cm. These were given no conventional "titles", and they will here be referred to simply as Painting I, Painting II, Painting III and Painting IV. These appear to have much in common with a number of drawings made in 2022.[5] And, while Capelo's drawings have until now, usually been exhibited and hence discussed apart from her paintings, an attempt will here be made to convey the interconnections between them.

5 Drawings exposed at Maria Capelo's exhibition: *O dia já fecha as portas* [Day's on the point of going], MAAT, Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, Central Tejo, Lisbon, 2023. Each drawing: Indian ink on paper, 17 × 23 cm.

Chromatic bodies

Anyone who has seriously engaged with Maria Capelo's work will soon discover that her paintings do not only manifest the impossibility of repetition; they also fundamentally call into question the painted objects themselves.

When one encounters Painting I [Fig.12][6] one is immediately seized by its intense blue. It is a blue that might be compared with that of a patch of sky, a lake, perhaps an eye. But it is, above all, a substantial volume of colour that pervades almost all of the central segment of the image, thereby opening a large, free space, around which diverse elements — trees, bushes, hollows, hills — take up their respective positions and unfold their inter-relationships. And thus, if one here refers to trees, to bushes, to hollows or to hills, this is only ever in an attempt at orientation through reference to the corresponding aspects of conventional landscape painting. Their occurrence here interests Capelo only on the level of painterly concerns. She deals with their structure, their objectivity, their role as chromatic bodies, and with the magnetism they begin to exert on other bodies within the pictorial space. There are always two facets to a painting by Capelo: on one hand, a bush, a sheet of water, a hill and, on the other, the corporeal presence of these within the painting in question, even though our image-addicted gaze can hardly comprehend such elements without resorting to conventional nomenclature. But the energetic interaction of these chromatic bodies remains independent of our narrative notions that try, both mentally and linguistically, to categorise them.

The upper part of Painting I is set in motion by two trees, standing side by side at the left side of the canvas. The sweeping curve of their branches reach out into the space above the blue intensity, as if to spread out a sort of wide roof above it. One might even perhaps understand the powerful momentum of these branches to be derived from the energy inherent in the dark, jagged,

6 Figs.12-15, untitled (Pinturas I-IV), 2023. Each painting: oil on canvas, 180 × 195 cm.

indeterminate form inhabiting the upper left corner. And yet these branches are nothing but lines traversing the image from left to right. Their movement is, moreover, contrasted by five vertical positions, whose height touches the flow of the upper horizontal lines. In seeking an orientation within this painting for other viewers, one might describe these vertical elements as tall, gaunt, leafless trees. These different arboreal positions serve to hold in check the more fluid dynamism of — let us say — a greenish hillside and a brownish hollow. And yet the energy of vigorous fluidity pervades the entire painting. In its upper segment pale blue and reddish passages appear, accompanying the huge branches as they progress towards the right edge. And, towards the lower edge, this movement appears to have a further point of origin in the flowing lines of a drifting hollow. A streaming force wafts through the entire pictorial space, except for the intense, calm blue at its centre.

The living line

The dynamism of these branches is to be rediscovered in a drawing made in 2022 [Fig.16].[7] On brown paper, the vigorously projecting lines fill almost the entire space of the drawing; and the trunk of the tree is again here pushed towards the left. In the lower part of the image the sweep of the branches contrasts with a restraining lattice of black strokes moved in so vivid a vibration that they still, even though from afar, intimate the presence of an observation in nature: the glinting surface of a body of water, a valley, a meadow — who knows?

In Maria Capelo's view, there is an equation between the drawing hand and the observed object. For her, a line is in itself neither realistic nor abstract. It is alive. How is this sense of equation to be conveyed? Her own ex-

7 Exposed at Maria Capelo's exhibition: *Vento Espesso* [Thick Wind], Museu da Cidade, Gabinete do Desenho, Porto, 2022.

planation is as follows: "A line can always be, at one and the same time, and with the same value and the same importance, the branch of a tree and simply a line, a line in the most geometric and abstract sense of that term. My starting point is always the branch of the tree; and the important thing is not to betray it, not to inflate it, not to ruin it. Achieving this does not at all entail conserving its appearance. The line can take on a very different form. Only the painting, the fiction, can both do it justice and keep alive the branch of the tree".[8]

This presence of a branch that, before the eyes of the artist, transforms into a living line, and only by this means advances to the status of an event, appears to announce that which is at the heartbeat of Maria Capelo's paintings and drawings.

The phenomenon of a living line can be traced even more clearly if one examines the score of *Erikthon*, 1974 [Fig.21], by Iannis Xenakis, who called this piece "music for piano and orchestra, arborescence for piano".[9] To be found here are undulating lines that rise and fall, that diverge, then re-unite, be it above or below, then again separate, lines that appear to move freely through space. These lines do not represent anything; in reverse, they bring forth music: the music that Xenakis heard in his head when he had contemplated for a long time a delicately forking branch and had, finally, recorded it in a photograph.

---

8 Original text: "La ligne peut toujours être, en même temps, avec la même valeur et la même importance, une branche d'arbre et une ligne, une ligne dans son sens le plus géométrique et abstrait. Je pars toujours de la branche de l'arbre, et l'important est de ne pas la trahir, de ne pas la gonfler, de ne pas l'abîmer. Mais pour que cela se produise, cela n'implique en aucun cas conserver son apparence. Elle peut se promener n'importe où. Seulement la peinture, la fiction, peuvent lui rendre justice et maintenir vive la branche d'arbre". Maria Capelo in discussion with Doris von Drathen on 8th August 2023, in one of the numerous studio visits made while preparing this text.

9 Original text: "musique pour piano et orchestre, arborescence pour piano". See Makis Solomos, *Révolutions Xenakis*, exh. cat., Cité de la Musique, Paris, February 10-June 26, 2022; Paris: Éditions de l'Œil, 2022, pp. 274-275.

21.

In the rhythm of the structure

Like many writers who fear the danger that lurks in the capacity of words to attach themselves all too rapidly to objects, Maria Capelo seeks to preserve for as long as possible the freedom of the line not bound to a specific object. This is the case in many of the drawings she made in 2022, which were shown in her Lisbon exhibition *O dia já fecha as portas*.[10] Here are to be found powerful vertical lines set with a brush and Indian ink that trace the curved volume of a mountain. Their appearance seems, however, to beat a rhythm that moves freely in the space of this drawing, without being restrained by an outer contour. One such example is a drawing that, to most of us, will surely seem to be an image of a large mountainside filling out almost all of the sheet, in front of which a single tree stands at the edge of a reflecting water surface [Fig. 1]. Has

10 In this title "O dia já fecha as portas" [Day's on the point of going] "Der Tag steht in den Türen" — Maria Capelo quotes a line of Bertolt Brecht's "Gegen die Verführung" [Against Seduction], published as the last chapter in his *Hauspostille* (1926).

22.

the mountain intimated here swallowed the sky? And how do these rhythmically vertical lines cohere? Of this image Capelo has observed calmly, as if this detail were barely significant for her: "This mountain has no outline".

Is it really so simple? Perhaps it is not excluded that Capelo unconsciously is referring to a phenomenon that is to be found in the art of Ancient Egypt and that the philosopher Gilles Deleuze had termed "the autonomy of the outline".[11] According to Deleuze, in lectures given during the 1970s but appearing in book form only in 2023, this "autonomous outline" stood in contrast to the "organic outline" of the art of Ancient Greece, which was derived from the force of the depicted entity.[12]

The freedom of such an "autonomous" outline can be discovered in another of Maria Capelo's drawing [Fig.2]. Here, we encounter two trees in front of a loosely hatched background. No-one could say whether this back-

11 Original text: "L'indépendance du contour". See Gilles Deleuze, *Sur la peinture*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2023, p. 269: "Le contour prenait une autonomie par rapport à la forme du fond".

12 Ibid.: "[…] le contour dépend directement de la forme […]. C'est ça qu'on appellera le contour organique".

ground is intended to suggest the presence of a mountain that "still has no outline", or perhaps a curtain of heavy rain. Something similar is to be seen in another sheet [Fig.3]. Here, a group of trees rather resembling one of the wings from a stage set, appears as if just shifted into the scenery, where it rests upon a grey plane, beyond which lies a dense, dark lattice ceding, on the right, to a dense row of dark vertical strokes that seem to scan the empty space.

The airiness of these lines becomes evident only when they are compared with those found in Maria Capelo's drawings of 2020, which were included in an exhibition in the early summer of 2021 at the Fundação Carmona e Costa in Lisbon.[13] In these drawings, the complex interweaving of immensely fine lines creates a series of dark-bright webs, out of which, after a while, there appear to emerge plants, figures, even fantastical faces [Fig.18]. By comparison with this, the lines employed in Capelo's drawings of 2022-2023 are of an architectonic rigour. Their own dynamic rhythm could, however, recall a musical score, perhaps for rather powerful sounds, the resonance of which would in turn explore the spatial aspect of the images in question.

The structure of the image

Lines that appear to scan a pictorial space are also a feature of Painting II [Fig.13]. Here, they occur as assertive, gleaming yellow presences defined only by contours that hatch the movement of hills through slightly inclined strong black verticals. In front of this a chain of hills appear two trees with blue foliage. One of these marks a focal point towards the centre of the middle distance; the other occupies the left foreground. Around each arboreal position, however, there swirls, as if it were fluid, a large surface — we might perhaps call it a marshy hollow — that glimmer in blue here and there, as if a reflecting water surface were stirred into motion. At its edge there are fur-

13 *Arde a folhagem das colunas e inclina-se*, Fundação Carmona e Costa, Lisbon, 2021.

ther instances of these tall, thin, leafless trees whose verticality stands in dialogue with the scanning lines of the chain of hills. The delicate linearity of the trees finds its counterpart in a quasi-spherical deep green chromatic body. This might be termed a bush that holds in check the revolving movement of the shimmering swamp; or, perhaps, by contrast, that serves to inaugurate this visual turmoil. Both sorts of dynamic interrelationship are in this case possible. It is tempting, in this context, to recall Karl Schmidt-Rottluff's painting of 1910 *Path in a Park* [Fig.22].[14]

The question is, however, whether Maria Capelo's oeuvre was not, in its essence to be understood by that crucial concept of the "living line" which seems to have a decisive role in Painting II. For is the vast open space of the valley that extends between the two blue trees not in fact traversed by snaking lines? Serpentine contours indeed separate one, deeper lying large surface from a second, which is elevated and pale green in colour, perhaps a meadow, where the four gaunt trees stand. The snaking line — the liveliest and most corporeal of all lines — appears here for the first time with all its impact in the pictorial space.

When we encounter Painting III [Fig.14], it is as if the leafless trees encountered so far had now sprouted with the lush green of spring, for such they appear standing in the centre of this composition of slopes painted by streams of nuanced green, yellow and brownish colour fields. The green and ochre of the hilltop are nearly without any contour juxtaposed with the intense blue in the upper section of the image. A dark violet and the blueish gleam of a hollow in the valley mingle with colour — surfaces of terracotta, sand, yellow and green — maybe we will perceive the latter again as fields and meadows? Small, cubic entities — glowing in a pale reddish mauve, a lemon yellow, a grass green — appear to the left, at the foot of the hill, as if asserting the interchangeability of reality and abstraction. In this painting each colour surface

14 Karl Schmidt-Rottluff, *Path in a Park*, 1910. Oil on canvas, 83.5 × 75.5 cm. Pinakothek der Moderne, Munich.

23.

defines the limits of the next. And so, an outline would be superfluous. The sky blue of the upper part of the canvas extends across its entire breadth, although it is rhythmically interrupted by a greenish nimbus that, with its vegetal dynamism, may perhaps be taken for foliage. It is only when viewed in purely painterly terms that this image can be seen as an instance of an area that is intensely blue, and rhythmically prised apart by a scanning green.

Chromatic and linear bodies

The deeper one delves into the paintings of Maria Capelo, the more it appears that her thinking about chromatic volumes could be compared with the beginnings of abstraction in the work of Kazimir Malevich. When, shortly before producing his *Black Square*, which he first devised in 1913 as part of the set of the opera *Victory over the Sun*, he painted the workmen

in *Floor Polishers* in 1910 [Fig.19][15] and the peasants in *Taking in the Rye* in 1912 [Fig.23],[16] as living chromatic bodies. So strong and voluminous is the presentation of the visually dominant red and yellow jackets of the two workmen in the first of these paintings that there can be no doubt as to what, for Malevich, was here his real subject: far less the life and working conditions of those depicted than their corporeal colour-presence in space. Such was also his approach to the farm workers depicted in the second composition. The tone is set by the emphatically solid and glowing blue, red, bottle-green and yellowish green corporeal bodies that here assume the simplified form of peasants baling and carrying the cropped rye. Rarely has an artist so blatantly used the object of his observation as a pretext only for his interest of painting itself. For these compositions comprise chromatic bodies that are barely narrative at all. Malevich's workmen and his peasants correspond, in their true, painterly function, to the trees, paths, mountain slopes, hollows and water surfaces in the work of Maria Capelo.

The experience of Malevich recurs in Barnett Newman's considerations in commenting on his frequently misunderstood series *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?* [Fig.20],[17] where he observed that, even with such reduced formal means as the three primary colours and such abstract forms as a red or yellow square and a blue stripe, or a fine yellow line, it was nonetheless possible to paint — as he said: "bodies of colour".[18] Barnett Newman did not need here more explicitly to mention Malevich, for every true art lover who

15 Kazimir Malevich, *Floor Polishers*, 1910. Gouache on paper, 77 × 71 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

16 Kazimir Malevich, *Taking in the Rye*, 1912. Oil on canvas, 72 × 74.5 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

17 Barnett Newman, "Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?". See: *Barnett Newman*, exh. cat., ed. Ann Temkin, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 2002, pp. 273 (I, Fig.94), 275 (II, Fig.95), 67 (III, Fig.43), 71 (IV, Fig.47).

18 Bernhard Bürgi, ed., *"Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?". Rot Gelb Blau*, Stuttgart: Gerd Hatje, 1988, p. 126.

encountered one of these paintings and read his text would, as a matter of course, have thought of that master.

Against this background it seems just logical to perceive Maria Capelo's work in the context of the chromatic bodies of Kazimir Malevich and Barnett Newman. For her own paintings and drawings derive their intrinsic abstraction through the combined oscillation of volumes, planes and lines. This is a dialogue that is perhaps to be found at its most condensed in her drawings. Here, the rhythmic positioning of lines often embraces a void that the image-addicted eye will spontaneously see as a mountain. These lines, freely scanning open space, appear in the drawing Fig. 4 as a lattice simultaneously juxtaposed and contrasting with a flowing plane in the upper section. Virtually no-one looking at this image will be able to resist seeing in it a mountain and the sky above it. A completely different pictorial situation is to be found in the drawing Fig. 5. Here, the lines marked in a black ink are thinned out, a technique that the philosopher of Chinese painting François Cheng called "flying white";[19] in that way these airy lines seem to suggest an idea of speed. Almost inevitably, the imagining eye will see here a gliding mass of rocks or scree that is momentarily halted by three bare trees — or is it, rather, that these are at imminent risk of being swept away?

A comparable resonance of volumes, planes and lines is to be found in Painting IV [Fig. 15]. Emphatic black lines scan the reddish chromatic body suggestive of a smooth hill. A swooping contour surrounds green tops of hills, aligned one behind the other. In what we may here, perhaps, see as a valley, the motion of these different lines culminates in one large, broad snaking line that links the tree standing in the foreground with its counterpart in the background. Both trees appear as glowing green chromatic vol-

19 François Cheng, *Vide et Plein, Le langage pictural chinois*, Paris: Seuil, 1991, p. 81. The author here transcribes the Chinese term as "*fei-pai*": "*blanc volant*".

umes, which are intensely imbued with motion, as if a wind were stirring their foliage. A flowing black, red and green plane of colour extends across the hills. More clearly than ever before, through the entire pictorial space, snakes that most living and most corporeal lines of all lines.

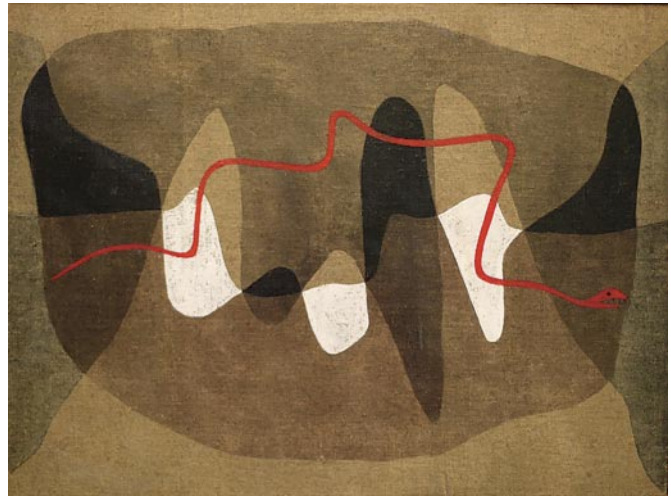
In 1934 Paul Klee created *Snake Paths* [Fig.24],[20] an aquarelle elaborated by pencil. Lines and planes are again here in a dialogue. The colour surfaces are related among themselves in such a way that the art historian Werner Hofmann observed: "their mutual sympathy allows a floating balance to arise". Without once referring to a landscape, he continued: "along a horizontally undulating line", a number of chromatic volumes "pursue their dialogue between what is above and what is below". Continuing in this abstract language Hofmann describes the way of the snake and the curve of her red, horizontal line that traverses this entity, "a piece of the world in a nutshell".[21] With his aquarelle Klee in 1934 reacts to the first signs of the apocalypse, the "Weltuntergang" nearly everybody felt coming. What will we one day say of Maria Capelo's Painting IV? Werner Hofmann's commentary is especially significant here for another reason: his description seems to me exemplary in its vocabulary, that, completely free of landscape-patterns, gives room to the dramatically abstract dialogue between lines, bodies and planes.

This way of writing is due to the work of the artist Maria Capelo precisely because her intrinsic universe of forms will invite the viewers to reduce its secret by designating a mountain, a lake, a path or the sky. The paintings voluntarily are exposed to the risk of obstructing their true reality. The ex-

---

20 Paul Klee, *Snake Paths*, 1934. Pencil and watercolour on canvas, 47,6 × 63,8 cm with original frame. Private collection, Germany.

21 Werner Hofmann, *Die Schönheit ist eine Linie. 13 Variationen über ein Thema*, Munich: Beck, 2014, p. 165. Original text: "ihre gegenseitige Sympathie ein schwebendes Gleichgewicht entstehen lässt"; "entlang einer horizontalen Wellenlinie"; "ihren Dialog zwischen oben und unten"; "ein Stück Welt in einer Nuß-Schale".



24.

pansive snaking lines of Painting IV, the enormous vigour of the branches in Painting I, which only come to life in resonance with the colour planes, the undulating and scanning strokes in the drawings that, through their own vitality, breathe life into the white, grey or dark planes and, in league with these, negotiate the surrounding space — these are the true events in this oeuvre that will at every encounter a new challenge the viewer to create appropriate words.

CONTRA A SEDUÇÃO

1
Não vos deixeis seduzir!
Regresso não pode haver.
O dia já fecha as portas,
Já sentis o frio da noite:
Não haverá amanhã.

2
Não vos deixeis enganar,
E que a vida pouco vale!
Sorvei-a a goles profundos!
Pois não vos pode bastar
Que tenhais de a abandonar!

3
Não vos contenteis de esp'ranças,
Que o tempo não é demais!
Aos mortos a podridão!
O maior que há é a vida:
E ela já não está pronta.

4
Não vos deixeis seduzir
Ao moirejo e à miséria!
Que pode fazer-vos o medo?
Morreis como os bichos todos,
E depois não há mais nada.

Bertolt Brecht
Tradução de Paulo Quintela

DO NOT LET THEM FOOL YOU!

1
Do not let them fool you!
There is no way back home.
Day's on the point of going
Already the night wind's
blowing.
No dawn will ever come.

2
Do not let them gyp you!
Life is not very big.
Drink it! And go on drinking
And when at last you're sinking
You'll want another swig.

3
Don't let them get your hopes up!
Today is all there is.
Let pious people suffer!
Life's all earth has to offer.
There's no life after this.

4
Don't let them lure you into
Exhaustion and duress!
Why all the trepidation?
You die like all creation.
And after: nothingness.

Bertolt Brecht
Translated by Eric Bentley

Lista das Obras [*List of Works*]

Figs. 1-10
Sem título [*Untitled*], 2022
Tinta-de-china sobre papel [*Indian ink on paper*], 17 × 23 cm

Figs. 11-12
Vista da exposição [*View of the exhibition*] *O dia já fecha as portas*, 2023

Fig. 16
Sem título [*Untitled*], 2022
Tinta-de-china sobre papel [*Indian ink on paper*], 34 × 37,5 cm

Figs. 12-15
Sem título [*Untitled*], 2023
Óleo sobre tela [*Oil on canvas*], 180 × 195 cm

EXPOSIÇÃO [*EXHIBITION*]

Curadoria [*Curator*]: João Pinharanda

MAAT – Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia
Edifício da Central, Sala Gabinete, Lisboa

19 Janeiro > 30 Abril, 2023 [*January 19* > *April 30, 2023*]

AGRADECIMENTOS [*ACKNOWLEDGEMENTS*]

Maria da Graça Carmona e Costa
Dinorah Lucas
João Pinharanda

LIVRO [*BOOK*]

ISBN 978-989-568-145-7
Setembro [*September*], 2024

Fotografias [*Photographs*]: António Alves [Fig. 16], Bruno Lopes [Figs. 1-15, 17-24]
Tradução [*Translation*]: Luísa Yokochi (do alemão para português) e Elizabeth Clegg com edição de [*edited by*] Bradley Borthwick (do alemão para inglês)
Revisão [*Proofreading*]: Helena Roldão

Depósito legal [*Legal deposit*]: 538343/24
Impressão e acabamento [*Printing and binding*]: Maiadouro SA

com um ensaio de [*with an essay by*]

Doris von Drathen

DOCUMENTA