



# Reis, Damas e Valetes

O IMAGINÁRIO DE COSTA PINHEIRO



REI DE COPAS, DAMA DE ESPADAS E VALETE DE OUROS; CARTAS DE JOGAR, COSTA PINHEIRO 1989



JOÃO  
PORTUGAL  
RAMOS  
VINHOS

---

# Reis, Damas e Valetes

O IMAGINÁRIO DE COSTA PINHEIRO



SÃO ROQUE



**SÃO ROQUE** — 28 DE MAIO A 29 DE AGOSTO DE 2020





# — NO REINO DE COSTA PINHEIRO ELEMENTOS DE UMA MONARCOGRAFIA

por BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

*“Et je n'ai rien vu en ma vie qui eût réjoui mon cœur tant  
comme ces choses. Car j'y ai vu des objets artificiels  
étonnants et ai été étonné du génie subtil des hommes des  
pays étrangers.”*

ALBRECHT DÜRER, 1520

## O CONTEXTO

António Costa Pinheiro desempenhou um papel central, por vezes profundamente activo, no contexto da arte portuguesa da década de sessenta, essa década conturbada de transformação profunda do campo artístico, marcada internacionalmente pela explosão descontrolada de um sem número de poéticas, na literatura como na arte, música, teatro e cinema, realizadas em direcções diversas, e por vezes contraditórias. Mudanças que conduziram a uma transformação profunda da arte, dos seus pressupostos e conceitos, bem como das formas operatórias e, no caso português, ligando-a, enfim, com os destinos mais vastos da arte europeia, ao afastá-la daquele caminho turvo, estritamente nacional, dominante ainda na maioria dos seus modelos de invenção, no seu gosto, no seu mercado e nas suas instituições, para outras e totalmente novas situações.

De facto, olhando para trás, para esse sem número de experiências artísticas e estéticas que então eclodiu por toda a Europa e nos EUA, apercebemo-nos de que a arte mais ousada ou 'avançada' desse período pareceu fazer-se não tanto na sequência lógica do que haviam sido as *vanguardas históricas*, como se delas fosse a legítima herdeira mas, muitas vezes, contra a própria *ideia de arte* que vigorava no Ocidente desde os inícios do Modernismo, defendida pelas ditas vanguardas, que antes se tinham rebelado contra a norma e a forma clássicas.

Os artistas deste período não clamavam, porém, por qualquer regresso ao que seria uma anterioridade relativamente ao projecto modernista que antecederia o seu. Antes se desvinculavam de qualquer obrigação em relação a ele, gerando agora, em seu lugar, ou no lugar do que seria uma continuidade, novos formas e mesmo novos campos de experimentação e de pensamento, que operavam, relativamente ao Modernismo, com uma lógica idêntica daquela que levava, a partir de 1905,

os artistas que melhor representavam o Modernismo, a desvincular-se de qualquer obediência para com os anteriores cânones naturalistas e realistas, e a proclamar radicalmente o seu fim.

Descomprometiam-se, pois, do anterior desígnio programático modernista de conquistar por inteiro a abstracção, e abandonavam sem complexos os meios tradicionais que ele consagrara, da pintura e da escultura, os seus famosos *media*. Assim, os artistas que deram corpo a esta década histórica de experimentação e de afirmação estética, tanto prática como teórica, recorriam cada vez mais a novos *media*, por vezes associando-os entre si, e rasgavam sobretudo o que se demonstrava serem novos territórios para a arte, que permaneceram, depois, abertos durante muito tempo, o suficiente para que, sobre esse chão movediço, se lançassem as raízes do que designamos por Arte Contemporânea.

Contra uma ideia da arte, isto é, forçando a arte e a anterior *ideia de arte* para além dos seus limites tradicionais, alargando indefinidamente o seu anterior campo de acção e de legitimação, e violentando, enfim, de um modo quase guerreiro as paredes aparentemente sólidas já não apenas do academismo — como ocorrera com os sucessivos surtos do Modernismo — mas, também, os da arte anterior, subitamente considerada um edifício limitado e frágil, sobretudo no seu projecto ideológico de transformação do mundo, que agora equivaliam a uma espécie de nova academia.

Não tanto, de facto, porque esta *nova arte* rompesse com a sua anterior tradição, mas porque a tomava de um modo, por assim dizer, *an-histórico*, permitindo-se citá-la sem, todavia, lhe dar um sentido de continuidade, ou sentir-se obrigação de se referir ao seu padrão de progresso ou a uma eventual continuação dos seus paradigmas fundamentais.

Complexificava-se, assim, o próprio modo de percepção da tradição, e validavam-se acções, que se diriam selvagens (como se diz das *ocupações selvagens*), relativamente aos critérios modernistas, vigentes ainda senão mesmo dominantes, operando simultaneamente sobre várias matrizes culturais — da música ao teatro, da dança à poesia, da fotografia à pintura, etc. — e sobre heranças de várias épocas, ou sobre novas possibilidades tecnológicas jamais pensadas como susceptíveis de utilizar em arte<sup>1</sup>.

É verdade, por um lado, que os artistas de então procuraram inspirar-se de alguma da energia das primeiras vanguardas, nomeadamente pela insistência em questionar a lógica operatória e conceptual do Museu, e trazendo a arte cada vez mais para o seu exterior, quando não o exterior (a vida, portanto, e as suas imagens mais reconhecíveis e imediatas) para o interior do museu, e muitos foram os artistas que enveredaram por esse caminho.

Lembrem-se, de passagem, para o esclarecer de modo radical, os casos extremos de obras como as de Joseph Beuys ou de Bruce Nauman, de Dennis Oppenheim ou de Kounellis, para citar apenas alguns, como esclarecedores da transformação radical acontecida em breves anos, sob um impulso fortíssimo que caminhava agora, de um modo cada vez mais afirmativo desde o espaço da margem até o centro.

É igualmente verdade que, para tanto, muitos deles se socorreram, como figura de inspiração fundadora, do mito forjado ainda em contornos dadaístas de Marcel Duchamp, tomando-o como inspirador de uma outra abordagem estética ao objecto e ao conceito, e transportando a arte e a sua reflexão do campo da forma para o campo da pura atitude. O que ficou assinalado, por exemplo, no título, que viria a ser profético, de uma exposição organizada por Harald Szeemann, em 1968, “Quando as atitudes se tornam formas”.

Finalmente, é verdade também que muitos destes artistas e movimentos se regeram ainda pela vontade de imaginar (e mesmo de estabelecer) uma ruptura para com o discurso instituído da arte, em termos afinal análogos aos que haviam

alimentado nos inícios o desenvolvimento vanguardista da lógica modernista.

Mas, o facto é que o questionamento do próprio *fazer artístico*, e com ele, das ideologias até então ligadas à arte, foi muito mais profundo e afectou, numa dimensão nunca antes imaginada, todo o processo da *instituição artística* e da própria história da arte. Falar, então, de uma *ruptura*, não chega para corresponder a este tipo de transformação que acabou por dar um novo rosto à arte, precipitando a reflexão estética numa crise nunca resolvida — Jean François Lyotard chegou mesmo a afirmar que a estética teria chegado ao seu fim<sup>2</sup> — afastando, enfim, a actividade artística da sua matriz conceptual moderna, simultaneamente herdeira da dialética da *aufklärung* tanto como das concepções hegelianas de um progresso em arte, para a verter agora num campo, muito mais extensivo, e ainda sem nomeação ou regras determinadas que o identificassem de uma forma clara ou, muito menos, programática. Deitando por terra, assim, as que haviam inspirado as principais propostas estéticas até meados do século XX. A nova *ideia da arte* — se é que o termo fazia ainda algum sentido — que então se elaborava um pouco por todo o Ocidente, procurava então, extensivamente, fazer abater, talvez de vez, os fundamentos do edifício da modernidade, de tal sorte que, sobre os seus escombros, fosse possível pensar toda uma outra matriz de sentido totalmente diverso.

E foi a partir da criação de um novo campo, organizado agora, como se numa navegação às cegas no meio da escuridão, em torno dessa outra ideia da arte, e no plano da sua experimentação num regime de total horizontalidade, que a arte e a cultura da nossa época se começaram a desenrolar, desde os anos sessenta. Desconstruindo e negando, desse modo, toda a ideia anterior de uma autoridade crítica de sentido único, e os correlativos processos da sua legitimação, de sentido vertical, que haviam caracterizado a génese e a ordem do anterior pensamento moderno e dos seus múltiplos pressupostos.

<sup>1</sup> Sobre esta questão permanece como absolutamente referencial o extraordinário texto de Michael Fried, discípulo de Greenberg, contra o Minimalismo, publicado em defesa do Expressionismo Abstracto, nas páginas da revista *Art Forum*. Cf Charles Harrison e Paul Wood, *Art in Theory, 1900 – 2000*, JOHN WILEY AND SONS LTD, N.Y. 2002.

<sup>2</sup> Cf. “Handwriting on the wall” (conversa com o autor) in *Contemporanea* n.º 20, New York, Set. 1990, pp. 77 – 81.





*Grupo KWY, 1958*  
René Bertholo, Gonçalo Duarte, José Escada, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, João Vieira, Jan Voss e Christo.

### **E EM PORTUGAL?**

Se este foi, em resumo necessariamente breve, o sentido que tomou a arte internacional a partir de inícios da década de sessenta, convergindo nela experiências vindas um pouco de toda a parte, que só vinham reforçar o seu fundamental carácter internacionalista de que o movimento Fluxus, multi-nacional, se tornaria emblema por excelência — desde o *Grupo Gutai* no Japão, às experiências performáticas de Yves Klein, em França, ou de Joseph Beuys na Alemanha, do uso da imagem na Pop inglesa aos experimentalismos a partir do Black Mountain College, por John Cage, Rauschenberg e Jasper Johns, do lado americano — também em Portugal se fizeram sentir, à respectiva escala, mas desde muito cedo na década, sinais inequívocos de uma profunda vontade de mudança. Uma vontade de experiência que levava cada vez mais os artistas a irem procurar fora do país o destino de afirmação, ao mesmo tempo que manifestavam progressivo desinteresse pelos modelos internos, que se perdiam, então, em confrangedoras lutas estéticas, focadas ainda no desejo de disputar as instituições dominantes no campo artístico. Mas nada disto parecia, porém, interessar a esta nova geração de jovens artistas que, logo a partir do início da década, se movimentariam em outras direcções e geografias. Logo em 1960, começo exacto da década — mesmo se estas marcações nem sempre são operativas por si mesmas quando se trata de analisar situações culturais — realiza-se a primeira colectiva do grupo KWY, em Lisboa, na S.N.B.A. O surgimento deste grupo assinala, de facto, um começo: o início da experimentação, em Portugal, de um outro modelo em que os artistas deixavam de se agrupar por tendências — como acontecera ainda nas

décadas anteriores, com Neo-realistas ou Surrealistas, entre outros — para, quando muito, se associarem em fugazes grupos de intervenção — caso do KWY como, anos mais tarde, de “Os Quatro Vintes” no Porto — que lhes permitiam actuar mais eficazmente nos contextos, sem que as respectivas obras assumissem sentido escolar ou estético comum.

Foi, assim, ao grupo KWY que se ficaram a dever os primeiros sinais claros de uma nova consciência do processo artístico, tal como de um outro entendimento das relações, sempre atravessadas pelas mais diversas confusões, entre a arte portuguesa e a arte internacional. De facto, o grupo organizou-se com artistas que se haviam fixado maioritariamente em Paris, associando desde logo outros, de diversa nacionalidade mas comuns interesses, como Jan Voss e Christo, jovens em início de carreira, e rapidamente alguns dos seus elementos ganharam surpreendente reconhecimento crítico e mesmo de mercado, com uma projecção que, em Portugal, jamais poderiam ter obtido.

Críticos com a importância de um Pierre Restany — já então envolvido com a eclosão do *Nouveau Réalisme* — entre outros, imediatamente entenderam e mesmo aplaudiram a radicalidade das obras dos portugueses. Não é este o lugar apropriado para estudar, ou sequer comentar, a importância do Grupo KWY — integrado por René Bertholo, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, José Escada, João Vieira, o búlgaro Christo, e o alemão Jan Voss, que, em outros lugares foi devidamente estudado, já que, como está devidamente compreendido e integrado na compreensão histórica antes feita do período, foi o grupo charneira de uma transformação profunda nos hábitos de olhar e de pensar a arte no contexto português<sup>3</sup>.

No que respeita a Costa Pinheiro, que aqui nos haveria de interessar mais, lembremos que, logo depois, nos anos imediatos a esta intervenção de conjunto com o Grupo, e após uma estadia de cerca de um ano em Paris, bolsheiro da Fundação Gulbenkian, onde beneficiou do apoio do casal Arpad Szènes e Vieira da Silva — que ganhara, em 61, o importante Prémio

<sup>3</sup> Sobre o KWY e a sua importância, Margarida Acciuiolli organizou, no Centro Cultural de Belém, uma notável retrospectiva em 2001, que deu finalmente a visão de conjunto que faltava sobre este momento fundamental da arte portuguesa e de que foi publicado importante catálogo monográfico com textos fundamentais da autora e dos Artistas, entre outros. Veja-se, igualmente, o meu ensaio “Os anos sessenta, ou o princípio do fim do processo da modernidade.” In: A.A.V.V. (coordenação Fernando Pernes), *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*, Fundação de Serralves e Campo de Letras, Porto, 1999, e ainda o estudo de minha autoria em *Arte Portuguesa no Século XX – Uma História Crítica*, Coral Books, Porto, 2017.

da Bienal de São Paulo, e era desde fora exemplo maior para os jovens artistas portugueses — o nosso artista haveria de ir encontrar na Alemanha, onde se fixou em Munique, um reconhecimento e uma atenção assinaláveis.

Depois de um regresso a Portugal, em que foi preso por desconfiança política pela PIDE, regressou à Alemanha de onde só voltou três décadas mais tarde. A obra que realizou em Munique, onde rapidamente se familiarizou com o meio de vanguarda local, de artistas, poetas, cineastas e onde foi arranjando pequenos trabalhos para assegurar a sobrevivência nos momentos em que ainda vendia pouca pintura, abria-se já a novos horizontes.

Pôde, assim, aspirar a uma ambição plástica e estética — que se explicitou numa série de trabalhos de teor conceptual, de que a obra *Citymobil* permanece como o exemplo mais destacado — e que, nos contextos de então da arte portuguesa, ainda a bem dizer *pré-críticos*, presos numa concepção as mais das vezes retardada do Modernismo, jamais teria tido qualquer espécie de eco. Mas esse trabalho, também por se ter mantido afastado de um contacto próximo com o público e o espaço cultural português corrente, sujeito embora a episódicos e entusiásticos reconhecimentos locais, não chegou para criar duradoura influência sobre as gerações imediatamente posteriores.

O Artista, cuja obra permaneceu, assim mesmo, como um corpo de complexas intenções programáticas, e de soluções altamente inovadoras e reconhecíveis mesmo no contexto europeu, com que dialogava, fixou-se para a cultura portuguesa, sem o ter desejado, na figura carismática, mas a seu modo ambivalente, do “estrangeirado”, de grande tradição portuguesa, respeitado e mesmo objecto de disputa por parte de importantes colecionadores, mas nunca deveras assimilado pela cultura do seu próprio país onde só muito mais tarde se reinstalou, agora no sul, em Quelfes, Olhão, num monte que pertencera a familiares e onde fez construir novo espaçoso atelier.

Duas importantes exposições na Fundação Gulbenkian, uma das quais dedicada à série *La fenêtre de ma tête*, e a outra à dos Reis de Portugal, ambas em 1989, assinalaram o início do regresso ao país, onde vinha agora com mais frequência depois de longo auto-exílio. Esta última colheira o interesse e uma forte consagração alemã, na sua exposição em Munique, em

1966, recebendo nesse ano o Prémio Burda, mas não fora vista no país, onde apenas se conheciam poucos desses quadros. Pelo que este regresso chamaria de novo a atenção portuguesa para o seu trabalho, já nos finais da década de 80, onde regressava agora quase feito um clássico, depois de ter assinalável presença no contexto alemão, onde obteve importantes prémios, e onde foi convidado por Beuys para ser professor na Kunstacademie de Dusseldorf, que dirigia, e pelo célebre crítico e curador Harald Szeeman para integrar a mítica *Documenta V*, em Kassel.

#### OS REIS DE UMA MEMÓRIA RECALCADA

Mostrada em Portugal, quinze anos depois da instauração da democracia, em 74 — e depois de parcialmente vista em Londres na Royal Academy, em 78, na mostra *Portuguese Art Since 1910*, com curadoria do alemão Helmut Wohl — já num novo contexto, agora de novo favorável à pintura, a série dos Reis surpreendia, ainda.

Ela surpreendia, e mesmo inquietava, desde logo pelo desassombro com que enfrentava memórias históricas, e que, no catálogo da exposição, o então director do C.A.M. da Fundação Gulbenkian, José Sommer Ribeiro, descrevia como obras que “quase se tornaram lendárias”, lembrando, com razão, o prestígio que haviam granjeado fora, e que repercutira, mesmo se de longe, nesse soturno e provinciano meio português de outro tempo.

Mas ainda assim, e talvez mesmo hoje, essa série era perturbante para os portugueses. E, de facto, talvez consista nisso a razão da ambivalente recepção que o artista teve, desde sempre, no fechado meio português. Os seus Reis, afrontavam de facto um antiquíssimo mas, todavia, enraizado tabu da cultura republicana que, vigente em Portugal, desde a sua implantação, em 1910, e apesar de décadas de continuada disciplina salazarista, jamais tinha sido desfeito, ou sequer enfrentado com a coragem de o pensar. Aquele que respeitava a essa espécie de “vergonha escondida” pelo seu passado, e pelos seus símbolos de grandeza histórica, que em Portugal se fizera modelo cultural, e ainda mais depois do 25 de Abril.

O próprio crítico e historiador José-Augusto França, publicamente afiançado de pertencer a essa mesma tradição, que apresentava ao público português a mostra com a sua insuspeita e republicana autoridade, a descrevia referindo, apenas, que “o jogo dos símbolos inventados, pela liberdade de

humor que tem, rodeia qualquer código (com fintas de cigano alentejano – direi?... ) e torna-se inteiramente absurdo, ou faz do absurdo a sua razão de ser pintura.<sup>4</sup> Procurando, desse modo, jocosos e leve, mas claramente em fuga de compreender o essencial, conjurar senão escamotear quaisquer interpretações que pudessem ir rever, na série *maldita*, o enfrentamento ou ainda menos a simpatia por esse mito, longamente sonegado, de poder haver lugar para qualquer grandeza de passado na difusa memória da antiga monarquia em Portugal. E que, tal como o fez com os *Navegadores* (a que o artista iria fazer, anos mais tarde, semelhante visitação mitográfica), a cultura republicana votara, por mais de meio século, ao mais absoluto desprezo, tornando-o assim *objecto* inconsciente e recalçado na teia do imaginário colectivo português, empobrecido de referências, apesar de Pessoa ter empreendido, em *Mensagem*, tarefa da mesma ordem. Anos depois, antes que ele mostrasse os seus *Navegadores*, caberia a José de Guimarães lembrar a saga camoniana. O artista aprendera, de longa experiência da cultura alemã, a importância de enfrentar, mesmo se irónico, mas sem medo, falsa vergonha ou ressentimento, o passado histórico em profundidade, nas suas múltiplas dimensões (como não lembrar a série em torno dos parentes nazis como o célebre *Tio Rudi*, abordada na década de sessenta por Richter?).

A história só favorece aqueles que a olham e procuram compreender sem medo, e era imperioso na década de 60, sobretudo num período quase suspenso de a ter ou de a pensar, entregue como estava a um medíocre esquecimento, resgatar a contemplação firme dessa história, esquecida então nas dobras do passado, deixada por estudar e compreender a várias gerações de um povo cujo sortilégio era o próprio esquecimento, ou apenas mitificada numa retórica que só servia a reforçar um nacionalismo serôdio e inconsistente.

Por essa razão ele afrontara, sem quaisquer preconceitos — e mesmo muito antes que fosse restituída a democracia pelo golpe militar, que não pelos vetustos republicanos que para tanto não chegaram — o que poderia restar, num plano imaginário, dessa geração de Reis que, tendo construído a única grandeza do reino de que somos ainda herdeiros desde

a fundação e a delimitação do território, com D. Afonso Henriques, a foi depois precipitar num trágico final, na derrocada de Alcácer Quibir, em África.

Iniciava-se então, com esse estertor de todo um povo, o fim de um ciclo de descoberta, de fortuna e de aventura, de que jamais o país se refez depois, entregue que ficou a um destino vacilante, ao perder ali, e ao mesmo tempo, o seu rei louco, D. Sebastião, romântico *avant-la-lettre*, a uma aristocracia educada que poderia aconselhar com virtude e sentido de estado os seus monarcas, e a um resiliente povo que se treinara longamente na saga das descobertas e era capaz de defender o país. Os que tinham ficado, por não serem fortes para o combate e poucos para tratar dos campos, reduziam-se a uma brutalizada e gananciosa fidalguia de província, desejosa de côrte mas sem maneiras, educação ou cultura para a ocupar, a uns quantos burocratas míopes, a um povo envelhecido e temeroso e a uma vaga tribo de órfãos frágeis e mal alimentados, sem a orientação competente de chefe capaz. Mas a eles coube precipitar depois, em dispêndios sem norte e de ordem vária, a riqueza e o saber experiente que ficara de um plano certo e ambicioso desenhado muito antes da falência. Aquele que D. João II executara, em cumprimento e cumplicidade do que fora gizado primeiramente pelos seus mestres e parentes directos da nobre Casa de Aviz.

A grande Agustina, com aquela crueldade de observação que apenas o génio propicia, leu assim, quase a raiar a contemplação de desgraça alheia, esta grande tragédia que marcaria de vez o futuro destino do reino: “É uma forma contagiante, que leva a juventude de Portugal a morrer vestida de seda e ouro, com serviço de cama que mais parecia que iam todos nobremente casar-se e não deixar os ossos nas areias de Alcácer Quibir<sup>5</sup>.” Fazendo assim o retrato explícito do que fora suicidária mortandade colectiva de um povo.

#### OLHAR DE UM OUTRO MODO

O artista, recém-chegado à Alemanha, tinha querido resgatar daquela poalha mitificadora e hipócrita, de que a revestira o longuíssimo regime do chamado Estado Novo, uma história em que, mesmo se com alguma ironia, reconhecia grandeza e,

<sup>4</sup> Catálogo *Os Reis – Costa Pinheiro 1964–66, retrospectiva*, ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989.

<sup>5</sup> Agustina Bessa Luís, *Fama e Segredo na História de Portugal*, Guerra e Paz, Lisboa, 2006, p.67.

sobretudo, a dimensão propriamente histórica de um passado que deveria ser lembrado sem complexos e interrogado agora e de novo como tal. Justamente para poder recolocar-se na sua devida dimensão a pequenez mesquinha desse mesmo regime que, ainda há pouco, o havia encerrado, preso sem perdão no tenebroso Forte de Caxias, por dissidência política.

Para Costa Pinheiro resultava já evidente, como deveria resultar ainda hoje para nós, que não seria repetindo, mas com sinal ideológico contrário e agora em negativo, essa herança histórica, ou voltando-lhe as costas, que o país poderia alguma vez reconciliar-se consigo mesmo, sem se olhar com coragem no espelho vívido da sua própria história, por dolorosa que esta fosse em muitos dos seus aspectos e factos. Esse era o sentido último destes catitas e irónicos reis e rainhas, princesas e príncipes, cujas efígies ele servia agora à mesa da pintura portuguesa, enredada numa abstracção inconsequente por não ter tradição própria, entre a candura da figuração popular e uma espécie de heráldica informada pela Pop.

Assim a lera também um século antes, a essa tragédia histórica, o conespício e brilhante Oliveira Martins, nos finais de XIX, e ninguém depois disso o desmentiu, com convicção ou argumentos que se vejam. Mas também nenhum outro, além de Costa Pinheiro e, no campo da reflexão literária, o notável Eduardo Lourenço, curiosamente ambos exilados, e, cá dentro, o grande Manoel de Oliveira em *Non, Ou a Vã Glória de Mandar*, soube fazer tal inquirição (ou *psicanálise mítica* e mitográfica) da história de Portugal, para nela buscar a compreensão do seu destino. Destino menor, entregue então aos caprichos perversos de um ditador de província, lacaio de banqueiros gananciosos movidos por interesses obscuros, que povoara o país de espiões de opereta e de cenas escabrosas, escondidas dos olhos de todos, de obscenos *ballets roses*. Assim, e como convinha ao cenário pacificado e destinado a pouco mais do que àquelas festas desbragadas oferecidas às entediadas elites europeias, em que no fundo se pretendiam favorecer os chorudos negócios do minério colonial.

Trazer então e de novo a palco, diante da guerra colonial ainda quase a começar nesses anos — a que o atrasava ainda mais num destino que, de facto, repetia o de Alcácer Quibir — uma outra

visão do país, e da sua grandeza passada, assim como do lugar assertivo que ocupara por dois séculos na complexa teia europeia era, pois, uma forma absolutamente dissidente mas exemplar, mesmo se levada para o campo de uma memória histórica.

Disse, dela, o artista, em conversa com o crítico Jurgen Claus e com o colecionador Hubert Burda, reimpressa no catálogo da Gulbenkian: “Era minha intenção alcançar um certo humor, uma certa ironia, e talvez por isso a temática das cartas de jogar. Esta veio a ser desenvolvida a partir de quadros que pintei em 1964, os assim chamados ‘quadros históricos’. Num destes quadros, a batalha de Alcácer Quibir, utilizei pela primeira vez o motivo das cartas. Para mim tratava-se de não apresentar os reis dentro do aspecto formal do retrato ou de os enquadrar num ambiente convencional.” Esta questão é, de facto, da maior importância. Como já referiu, a propósito, Margarida Acciaiuoli no belo ensaio que escreveu em prefácio à retrospectiva por si organizada dos KWY, “Costa Pinheiro sublinha [no quinto relatório à Fundação Gulbenkian de que era bolseiro] além de outras coisas, essa espécie de estranheza em que a arte do seu tempo se desdobrava e se revia e, na forma como a trata, reflecte uma acuidade proveniente de uma atenção e de uma reflexão plástica raras na sua geração<sup>6</sup>.” E com efeito, olhados à distância, os Reis de António Costa Pinheiro distanciam-se, por igual, quer dos modelos da *Nouvelle Figuration* como das intenções programáticas do *Nouveau Réalisme* que vigoravam pujantes, então, nas vanguardas parisienses dessa época, quer por outro lado da chamada abstracção lírica, que outros praticavam, em desinência daquela gestualidade que os Americanos tinham trazido década e meia antes. E que, como ele mesmo referia no dito relatório, “uma pintura americana tem razão e dinâmica para concretizar um gestualismo, mesmo impressionista, que a dinâmica desta pintura francesa não me fez sentir.”

Deixando a França mas distanciando-se ainda mais de Portugal para uma outra cultura mais austera, onde ficou votado a longo exílio, os Reis que ali foi meditar em forma de pintura eram, simultaneamente, lugar para a re-invenção de um outro modo de enfrentar a então muito cansada *arte da pintura*, e, ao mesmo tempo, para olhar de outra maneira para essa memória histórica do país, entregue a um destino

<sup>6</sup> Op. Cit., p. 31.



Romance II – A Batalha dos Unicórnios, 1963  
Colecção Particular

empobrecido e sem grandeza<sup>7</sup>. Como escrevi antes, “os Reis foram, na obra de Costa Pinheiro, não apenas um momento decisivo de medição com essa outra realidade cultural como, também, um modo de ajustar as contas com a memória do seu próprio país. Nestas duas dinastias, que o pintor reinventou em retratos imaginários inesperados, como que se salvava ao mesmo tempo uma imagem do país, cuja reputação externa era então, em virtude das condições internas assinaladas, a de um espaço medíocre, fosse política, social ou culturalmente.

Essa vergonha, que era o modo possível de uma consciência ética e cultural do país, transportavam-na solitária, pouco mais que silenciosamente, alguns artistas e intelectuais, que sustentaram esse valor nos anos mais tristes. Não era já pois exaltada uma visão nacionalista estreita (...) semelhante à que se propagandeava em manuais da escola para as crianças repetirem como dois vezes dois são quatro, mas antes a tentativa de pensar uma tradição heráldica e a sua possível actualização iconográfica, sem a qual se tornava impossível a identificação de um país.<sup>8</sup>” Era, simplesmente, disso que se tratava. Mas era também a essa memória traumática que, afinal, e como se veria, era ainda difícil enfrentar. Como se viu também com a obra de Almada, que tentou, mas sem idêntica radicalidade ou consequência, uma arte de ser português, que passou ao lado justamente por a ter adaptado a um nacionalismo em que jamais o nosso artista se deixou cair.

Não deveremos iludir-nos quanto à importância desta questão, que nos é trazida à reflexão pela obra deste notabilíssimo artista: a dificuldade de lidar com esse vasto passado e, em vez disso, a escolha de esquecer a presença das

suas poderosas ou ruinosas imagens, representações e símbolos, que ambas nele cabem, fugindo à capacidade de o interrogar e de o actualizar normalmente de modo consistente, como procedem as demais culturas, são os mecanismos, em grande medida inconscientes que, aos poucos, fenderam a cultura portuguesa, tanto a moderna quanto a contemporânea, na sua completude, ou seja, na possibilidade de alicerçar nela uma verdadeira e libertadora consciência identitária.

Opondo-lhe antes, desse modo, o que é da ordem de um convívio doloroso e subliminar com uma ferida, secreta e insanável, escondida, a mesma que fica exposta de cada vez que essa cultura se volta a medir, como hoje é de novo caso, com a realidade europeia que seria, normalmente, o seu destino histórico. Duplamente vencida na cena africana, a de Alcácer Quibir e, séculos depois, a da ingloria e insensata guerra colonial, a identidade portuguesa necessita, por esses mesmos motivos, de voltar a interrogar o seu passado, a sua *arkhé*, aquela *pré-história* — na expressão de Overbeck, o teólogo contemporâneo de Nietzsche — ainda e sempre por assumir na sua história, que a dotava, desde o início, da necessidade se inscrever plenamente na Europa, integrando-a como força diferenciadora. E, portanto, não desse modo subserviente e ajardinado, que recentemente certos políticos desejaram, ao querer transformar o país numa esplanada de baixo custo para a Europa vir a banhos, mas antes como elemento de uma construção mais vasta, e com peso próprio no actual jogo geo-estratégico mundial, fugindo à dependência excessiva quer dos EUA quer da China.

#### A CONTEMPORANEIDADE DE UMA OBRA

Torna-se, pois, neste nosso novo contexto da contemporaneidade — quase sessenta anos passados sobre terem feito a sua primeira aparição, longínqua no tempo, numa galeria de Munique, que os recebeu interessada, curiosa de os perceber — de olhar renovadamente para a presença destes simpáticos Reis de um Portugal antigo, fazendo desse gesto um elemento de reflexão política ainda necessário. Eles estão, para o seu tempo

<sup>7</sup> No ensaio publicado no catálogo, José Gil referiu: “o exílio será a ocasião de viragens críticas nesse regime de olhar que implicariam o abandono dos padrões artísticos até aí seguidos (informalismo, abstracionismo lírico).” *Idem*, p. 75.

<sup>8</sup> Cf. Bernardo Pinto de Almeida, *António Costa Pinheiro, Ensaios de Psicomitografia*, Caminho, Lisboa, 2006.



histórico, de alguma maneira como, para o nosso, podem estar artistas como Vasco Araújo ou Ângela Ferreira que, também eles, souberam olhar sobre venturas e desventuras da história.

Os Reis de Costa Pinheiro, a que chegou a chamar *figures mortes*, tal como os seus não menos importantes *Navegadores*, são, na verdade, figuras que, parecendo chegar desde o mais fundo da história e das suas recônditas dobras e silêncios, se põem de imediato, assim chegam em algum lugar, como agora nos chegam nesta revisitação, a interrogar o nosso presente e, com isso, a oferecer-nos as condições de reinvenção de uma historicidade outra, actual, de que o nosso tempo decerto necessita, ou eles já estariam adormecidos de vez.

Isto é, figuras (imagens) que exigem de nós a capacidade de elaborar a partir delas uma outra narrativa, um outro filme, para a nossa identidade. A que, escapando quer àquela que dava corpo à fácil retórica nacionalista que vigorou nos hábitos do Estado Novo, e fazia da história um teatro menor de marionetas e fantasmas, vetustas caricaturas de uma narrativa desencarnada, quer à outra, a ideológica e de sinal contrário, que depois reduziu a força desse passado a uma saga colonialista feroz, movida só pela ganância e a estupidez de um povo sem ideais e sem comando. Ou seja, que de nós exigem a capacidade de gerar uma narrativa que, diante da nova condição global e sobretudo *multi-cultural* própria da contemporaneidade, esteja em medida de reintegrar e de recolocar, na dimensão nova de um plano positivo, o facto de ter havido um passado, e de o país não ter começado há pouco mais de cem ou de cinquenta anos. Um passado que, entenda-se, como todos os demais, foi feito de erros e de excessos, mas também de momentos de grandeza e de capacidade para enfrentar o destino de termos sido, desde início, periféricos, colados ao mar e confinados em pequeno território, mas que em muitos aspectos continua a moldar o melhor do que somos, nomeadamente diante de um mar imenso, que nos contempla desde sempre.

A chegada dos Reis desta verdadeira *monarcografia* imaginária, que nos foi ainda em tempo útil legada por um grande artista português, Costa Pinheiro, devia outrossim levar-nos a reflectir no seu significado, já que a arte não é coisa feita para decorar paredes mas antes forma essencial de produção imaginária que se destina ao pensar.

E que nos dizem, que nos podem dizer, hoje ainda, esses Reis?

### QUANDO A INFÂNCIA ERA A INFÂNCIA

Quase um milénio vai desde a fundação deste pequeno país, todavia resiliente e capaz de um povo que, começando como habitante humilde do ducado de um senhorio vindo da França de então, cedo se emancipou e exigiu fronteiras próprias, e definiu regras e preceitos para se governar, e uma língua para se entender consigo. Afonso, sabemo-lo de qualquer pesquisa etimológica sobre o significado dos nomes, originou-se em *Adalfuns*, do germânico — formado pela união do prefixo *adal*, que refere o nobre, e *funs*, que significa a inclinação, ou a aptidão — é nome que diz uma “inclinação nobre”. E o território, perdendo muito cedo a estreita dimensão de simples feudo, ficou desenhado com ambição de ser reino por um Afonso, o primeiro, cuja aptidão para a nobreza o fez percorrê-lo de uma ponta à outra, de espada empunhada, a conquistá-lo firme, território com limites próprios, deixando-o pronto a povoar. O que um neto seu faria em breve, ficando lembrado, e bem, como o *Povoador*. E que depois houve um outro, tetraneto daquele, que, contemplativo das potências e da grande riqueza da terra quando trabalhada, se fez lavrador, mas também poeta, e não pequeno, como duplamente lhe pedia o nome, declinado do grego *Dyonisios*, que amava a palavra e o canto, mas que comia e bebia até se fartar do que a terra tinha para lhe oferecer. Este Dinis foi o mesmo que projectou um pinhal imenso, aquele que, limitando as influências destrutivas do mar e dos ventos que sopravam inclementes do atlântico, tornou o território arável, servindo agora para plantar trigo e centeio e vinhas, e colher os cereais que serviam para alimentar esse povo que crescia, e se fazia forte e multiplicava agora em farta descendência. E essas árvores, que cresciam densas até à zona de Leiria, e do Pombal, haviam de servir também a fazer barcos com que se pescava o peixe que mais fortalecia esse povo que não parava de crescer. Essa descendência haveria, na linhagem real, de dar aqueles Infantes de Aviz, cujo conhecimento, forjado na esotérica tradição templária, os fez navegadores, guerreiros, mártires ou filósofos, a desenhar um projecto e um sonho largo para um país que, sendo pequeno, era capaz de se pensar numa escala maior.

Essa história, foi densa de figuras e de desejos vários, exemplares, mas foi também tecida de loucuras e de excessos extraordinários, como o daquele Pedro que, filho de um poeta, devorou o coração de um cavaleiro que lhe matara a amante,



O Pintor Ele-Mesmo, 1979/80  
Colecção Particular

depois de lho arrancar, sem dó, do peito em que batia, a antecipar a dimensão dramática do Otelo de Shakespeare.

Foi ela a que teve ainda em Camões quem lhe contasse os feitos e a fantasia de sonhar com *ilhas dos amores*, de lembrança grega e arcádica, foi também aquele que declinou, séculos depois, na tragédia Africana para a qual não era talhado. África serviu aos portugueses como extensão de honestos comércios, por vezes trapalhões, ou de mercado amplo e generoso, mundo de trocas e de prazeres múltiplos, onde se iam buscar amenos climas e frutos doces, quando foi por amor, ou por desejos vários que se visitou e se iam lá casar os nobres e o povo por igual, sem medo da miscigenação que a todos só podia fortalecer. Mas foi também, mais tarde, o terreno trágico quando se quis fazer dela objecto de insensatos desejos de conquista e de dominação, como por duas vezes se revelou. A primeira em seiscentos, sob a vaidade mística, e talvez neurótica, de Sebastião e, mais tarde, já no século XX, quando serviu a aliciar a ganância de uns quantos, que sem outro horizonte, a queriam fazer terra destinada a sustentar um país que desistira de ter destino próprio, e destratava agora aqueles que, tendo sido aliados, companheiros de vida e descobertas, eram agora feitos inimigos por desejarem o direito a uma existência mais digna e independente.

Essa foi a infância histórica de Portugal. Aquela *pré-história* quase arcaica, de tão antiga que é, de que haveria de nascer uma outra compreensão da história, quer dizer, o entendimento de um projecto próprio e consequente, sempre adiado, e não tanto essa insensatez errática dos que perderam o sentido de um destino, ou de uma vontade própria, e que por isso se vendem de barato ao primeiro que licita. Os Reis desta *monarcografia* eivada

de bonomia — ou, como diria Lourenço, desta quase psicanálise mítica, agora traçada sobre o fundo misterioso de um *imaginário colectivo* — com que António Costa Pinheiro nos prendou, deviam servir-nos para olhar de novo assim para essa história. Já que, vindos da mão de um generoso artista, também ele ainda à espera de ganhar o seu lugar exacto numa história da arte igualmente mal narrada, e vista sempre sob a luz de preceitos que não nasceram dela, se figuram contados, delicadamente, numa língua que é nossa e com que nos entendemos. Vemo-los agora, no seu silencioso cortejo, desfilar, uns atrás dos outros, como se num sonho, ou num filme mudo, passando breves, esperando do nosso contemplar atento a decifração de um qualquer sentido, ainda por desvendar. Exibem símbolos de fácil reconhecimento, procurando formas históricas que possam actualizá-los nos preceitos de uma arte mais jovem e mais atraente, a que, todavia, ainda se querem adequar. São Reis e Rainhas, princesas e príncipes como os das cartas de jogar de um baralho.

São, pois, destinados a jogar ou, como se diz na bela língua italiana a que tanto deve a nossa, são *giocosi*, quer dizer, joviais, alegres, entre o burlesco e o sentimental que a nossa cultura desde sempre conheceu, ao longo de séculos. Têm narizes que são espadas, ou cruces, e olhos que são pombas, ou águias, e que parecem voar para fora dos limites dos rostos redondos e renascentistas, assomando às suas farfalhudas e folhadas golas quinzentistas. Têm coroas de papelão e bocas que são caravelas. Abrem os braços, amplos, para nós. E, sob as suas cores suaves, os tons pastéis como se esmaecidos pelo tempo, as linhas quase ingénuas de uma figuração graficamente sintética, essas figuras são agora as que nos lembram e contam e recontam, sob figurações simples, cómicas, aparentemente filtradas pelo imaginário popular em terna heráldica, a saga de uma gente que muito amou o seu povo, e que forjou para ele um destino histórico singular, talvez ainda em muito por cumprir. Que precisa muito mais de reencontrar o seu desejo próprio, do que continuar a esperar para sempre por um *desejado* que jamais virá. Porque ficou para sempre soterrado, com a sua juvenil insensatez, nas areias de Alcácer Quibir. Será, então, desta vez que iremos compreendê-lo?

O tempo, sendo de todos o maior dos reinos, pode esperar. Poderemos nós? ✍

(Maio do Ano da Peste de 2020)



# — OS REIS DE COSTA PINHEIRO IMAGENS E FANTASMAS DE UM EXÍLIO

por MARGARIDA ACCIAIUOLI

Como já Marcel Proust intuía, nas suas buscas incessantes pelo passado, a memória é feita de imagens e o tempo apenas encontra forma quando nelas se consegue incorporar<sup>1</sup>. Não por acaso, no momento em que evoca Combray, uma pequena cidade francesa onde passava férias na infância, acaba por constatar que aquilo de que se lembrava era de um vitral que existia na igreja de *Saint Hilaire*, e que, a partir dele, podia não apenas reconstituir o seu passado mas também fazer a história do patriarcado no seu país. Nesse vitral, encontrava-se desenhada uma personagem, que dizia ser “semelhante a um rei de um jogo de cartas que vivia lá em cima, sob um dossel arquitectural, entre o céu e a terra”<sup>2</sup>, e o impacto que essa imagem lhe devia ter provocado levava-o a presumir que a memória autêntica é involuntária e que está ligada à nossa vida por uma misteriosa intimidade. Assim, no meio destas suas cogitações, reconhecia que embora fosse no passado que as coisas guardavam a sua essência, era no futuro que se poderiam projectar incitando-nos a olhá-las de novo, conclusão a que Costa Pinheiro haveria de chegar, algumas décadas depois, quando começa a pintar a sua série sobre os *Reis de Portugal*.

Aliás, a questão da memória tinha vindo a alcançar alguma preponderância nos meios intelectuais da Europa, como forma de unir as comunidades, por via de uma selecção dos acontecimentos que interessava ter presentes. A própria escrita da História procurava dar forma ao tempo, condensando-o

e convertendo-o segundo as regras precisas da cronologia, num caminho de significações onde se inscrevia o progresso. Mas, no caso da pintura, o reencontro com a figuração, que o expressionismo tentara e que o surrealismo valorizara criando uma espécie de realidade paralela, só nos anos de 1960 se transforma num universo antropológico autónomo, servindo-se da ironia como memória simbólica do mundo.

Isso mesmo se pode constatar na obra de Costa Pinheiro (1932–2015), um pintor português que, em 1957, havia decidido partir para Munique, tal como René Bertholo, Gonçalves Duarte e Lourdes de Castro, e que, em 1962, numa das viagens que fez a Portugal acabara por ser preso pela PIDE na fronteira, sendo levado para o Forte de Caxias, onde permaneceu três meses<sup>3</sup>, decidindo, então, exilar-se definitivamente na Alemanha. Nos anos que se seguiram, ou seja, entre 1963 e 1964, e na solidão do seu atelier, Costa Pinheiro começa por fazer alguns estudos que lhe permitem um reencontro com a figuração, dando início a uma linguagem que se haveria de consolidar na série dos Reis. Nesses estudos, que ficaram esquecidos durante décadas e que o pintor recuperou para integrarem a *Exposição do Grupo KWY*, realizada em 2001, era possível ver as características dessa aventura plástica e os assuntos que o inspiravam na inflexível constância do seu poder criador, como já demonstravam as suas telas dos chamados Quadros Históricos (1964), dos quais fazem parte *Alcácer-Quibir* e *O Rei Menino não voltou*.

<sup>1</sup> Ver Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu — Du côté de chez Swann*, Paris, Librairie Gallimand, 1947, Tomo I, p. 40.

<sup>2</sup> Idem. Idem., pp. 47–51.

<sup>3</sup> A razão pela qual foi preso, prende-se com o facto de o seu nome figurar num telegrama enviado por um grupo de artistas que viviam em Paris ao Presidente da República, Almirante Américo Tomás, acusando de crime de Estado o assassinato do pintor Dias Coelho, em 1961. Sobre este assunto, ver “Entrevista de Costa Pinheiro dada a António Rodrigues”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 26 de Janeiro de 1987.





*Citymobil: Universonauta – Nave Espacial*  
Cosima-Park, Munique



*Imaginação & Ironia*  
Ed. São Roque / Documenta, 2015

Na altura, era difícil perceber por que razão Costa Pinheiro se fixara na História de Portugal procurando, através de algumas das suas figuras, uma forma de a poder entender. Mas, se pensarmos que, nesses anos, estava exilado e que eram poucas as esperanças que tinha de poder voltar a Portugal, não custa acreditar que tentasse perceber as razões do que lhe havia sucedido mergulhando na história do seu país. Assim, e tal como Marcel Proust tinha avançado, a memória guardava imagens que poderiam ser utilizadas para compreender não apenas o nosso próprio passado, mas também a história dos lugares onde estavam inseridas. Essas imagens surgiam porém com as alterações que o tempo lhes introduzia e com a ironia que, por vezes, acompanhava a sua evocação, assemelhando-se a um baralho de cartas de jogar, onde os reis simbolizavam o poder supremo e a energia onde nos podíamos espelhar. Não surpreende, portanto, que Costa Pinheiro tenha decidido centrar-se na História de Portugal e que através da representação dos reis da nossa primeira e segunda dinastia, onde incluía também algumas rainhas e infantes, tentasse criar um discurso que pudesse ser partilhado, estabelecendo ao mesmo tempo os alicerces de um debate que importava relançar. Todavia, ao contrário do que muitas vezes acontecia, essas 27 figuras, estampadas em óleos, águas-fortes e serigrafias, longe de serem donas das imagens que as representavam, apareciam como uma interpretação que o pintor delas fazia, ainda que tentassem dominá-la. As relações entre Costa Pinheiro e as imagens que inventava, eram, portanto, intrinsecamente ambíguas e dialécticas, o

que determinou que acabassem por dar uma inflexão nova às questões que colocava acerca da História do seu país e do seu próprio passado.

No entanto, estando a viver na Alemanha era quase impossível imaginar que um trabalho sobre os Reis de Portugal pudesse ter alguma repercussão internacional. Mas, logo após a exposição se ter inaugurado na *Galeria Leonhard* de Munique em 1966, o sucesso foi tão grande e inesperado que o bloqueou. A aceitação que o seu trabalho tivera, em vez de se tornar num incentivo que o levasse a continuar, aparecia-lhe como um obstáculo que se manteria durante anos até que o conseguisse ultrapassar. Para além de desconfiar das aparências e mau grado a sensação que tivera de que a série dos Reis poderia ser o princípio e o fim da sua carreira, aquilo que verdadeiramente o preocupava era perceber o que depois desta exposição conseguiria fazer. O perigo da repetição ensombrou-lhe os dias e as numerosas variantes das técnicas que começavam a ser usadas na pintura ampliavam o horizonte que tinha à sua frente obrigando-o a repensar o conceito de imagem. Trabalhara a iconografia dos reis de Portugal, reinventando-a em imagens que se deixavam ler como textos<sup>4</sup>, mas urgia verificar o sentido que adquiriam e possuíam na comunidade onde se inseriam.

Como anos mais tarde explicava<sup>5</sup>, apesar de ter consciência de que a série dos Reis era um resumo de tudo o que antes fizera, reconhecia que havia nessas obras “toda uma arquitectura e uma ideia de montagem pictórica”, ou seja, “qualquer coisa de novo” que deveria ter interessado os

<sup>4</sup> Sobre a noção de iconologia e de iconografia, ver Erwin Panofsky, *Estudos de Iconologia*, Lisboa, Estampa, 1986.

<sup>5</sup> Ver entrevista dada por Costa Pinheiro ao historiador Bernardo Pinto de Almeida, in <https://www.costa-pinheiro.de/pt/entrevista>.





*Uma Aventura Legendária*, 1964  
Colecção São Roque

críticos de arte alemães, uma vez que não conheciam as suas referências históricas. Assim, a única explicação que podia encontrar para o sucesso que essas obras tiveram, estava no facto de as terem valorizado pelo seu potencial artístico, razão pela qual tinha sido possível enquadrá-las numa história das formas estéticas. Restava, por conseguinte, saber como seriam recebidas em Portugal, uma vez que a sua iconografia crítica, tal como o pintor a havia concebido, não separava as imagens que construía da visão que, ele próprio, tinha da História do seu país.

Porém, atendendo ao isolamento em que Portugal vivia e às limitações que existiam, foi preciso esperar alguns anos para que esse seu trabalho fosse dado a conhecer na sua terra natal. Entretanto, depois da exposição que realizara em Munique, e onde apresentara a série dos Reis, abandonara a pintura, concentrando-se em práticas conceptuais, num período de reflexão que se estendeu até 1973, do qual resultaria um livro-manifesto a que deu o título de *Imaginação & Ironia*, publicado

pela primeira vez em 1970<sup>6</sup>, e um projecto que ficou conhecido como *Citymobil*, onde defendia algumas práticas criativas de construir e habitar as cidades, na tentativa de provar que era através da imaginação que se podia alterar o nosso modo de vida. Mas, estas incursões em temas que há muito o ocupavam não eram simples devaneios. As suas reflexões sobre a imaginação não tinham outro objectivo senão o de reforçar o poder das imagens como um meio de conhecimento, uma vez que, elas próprias, enquanto tais, conseguiam configurar uma espécie de linguagem.

Desde os anos de 1960 que se vinha tentando teorizar o significado da imagem no quadro das novas práticas que se experimentavam e que resultaram na chamada “crise da representação”. Muitas dessas análises imputavam a responsabilidade dessa crise ao modo como as imagens tinham passado a ser concebidas e o próprio Jean Baudrillard, na sua obra *Le Système des objects* (1968), não hesita em classificá-las de “assassinadas do real”. Dito de outra maneira, atribuía-se à

<sup>6</sup> Este livro-manifesto de Costa Pinheiro foi publicado pela primeira vez em língua alemã com o título *Imagination & Ironie*, pela Starzewski Verlag, em 1970, com arranjo gráfico também do autor. Alguns anos mais tarde a Galeria 111 publicou um folheto com a tradução portuguesa dos textos originais em alemão e francês, feita por Costa Pinheiro. Mas, foi a edição São Roque – Antiquidades e Galeria de Arte / Documenta que, respeitando o design gráfico da edição original alemã, premiada pela Fundação Erika-Reuter Lemförde, o daria a conhecer em 2015.

realidade uma evidência ontológica diante da qual as imagens que se produziavam pareciam querer dizer que tinham sido vencidas, ao contrário do que havia acontecido em épocas passadas. Mas, a verdade é que muitas vezes se esquecia que, durante séculos, elas também controlavam a realidade social ou religiosa, através dos preconceitos que vigoravam e cuja autoridade modelava a consciência colectiva. Ora, se havia uma “crise da representação”, essa constatação apenas se devia ao facto das imagens terem perdido a função referencial que outrora tinham tido, libertando-se de qualquer analogia com a realidade. No entanto, apesar de ser evidente que, em muitos casos, as imagens se reduziam a um simples conceito ou a uma técnica, há que ter em conta que este dualismo, embora perpetuasse a antiga oposição entre o espírito e a matéria, acabaria por ser ultrapassado através da expansão do próprio conceito de imagem e da sua partilha com o mundo dos signos. Na verdade, como se verifica na obra de Costa Pinheiro, nomeadamente na sua série dos Reis, as imagens dessas personagens aparecem como ícones, ou seja, são construídas como se fossem peças de um *puzzle* ajustadas pelo pintor, de modo a que, através delas, se pudesse formar uma figura. A velha noção de iconologia passa a designar um método consistente que deixando de elucidar as imagens através dos textos, passa a distinguir-se deles. Neste contexto, o lado simbólico da representação, adquire uma autonomia que estando embora mais próxima da ideia do que da realidade, consegue substituí-la.

Uma vez consolidado este seu conceito de imagem, e tendo, entretanto, regressado ao seu país, realiza duas exposições de carácter retrospectivo na *Fundação Gulbenkian*, em 1981 e em 1989, que lhe permitem visitar o seu percurso, precisamente num momento em que a sua relação com

Portugal havia mudado. Muitos e variados factores tinham contribuído para esse seu posicionamento, mas, aquele que talvez mais tenha pesado foi a atenção que, há muito, vinha a dar à poesia de Fernando Pessoa, e que, entre 1974 e 1981, adquirira um novo significado e uma possibilidade efectiva de ser compreendida. A figura do poeta e dos seus heterónimos ajudava-o a perceber ou a dominar mais profundamente a realidade com que se deparava, ao mesmo tempo que refazia a experiência da sua própria identidade. O espaço que o rodeava é então cartografado pelo que extrai da iconografia do poeta e a coerência da sua configuração, pressionada pelas circunstâncias, permite que o fenómeno da “alteridade” se manifeste de uma outra maneira, obrigando a que a “presença” do pintor também se revele nessas pinturas.

Ao trabalhar numa espécie de exposição máxima em relação aos retratos que faz de Fernando Pessoa, Costa Pinheiro é forçado a tornar visíveis os amplos perímetros da cultura do seu país, mas também as suas próprias reservas relativamente ao modo como era entendida. Esta posição toma a forma de um desafio, ou seja, desenvolve-se através de uma construção integrada por analogias, metáforas e invocações, mais ou menos dissimuladas, em imagens que se afastam literalmente de tudo quanto antes produzira. Mas, apesar dos retratos que faz de Fernando Pessoa possuírem uma dinâmica própria, eles não podem ser separados do conjunto da sua obra, uma vez que são apenas um dos pólos onde se congrega a sua pintura, devendo, por isso, ser entendidos como parte integrante do seu trabalho.

A evolução da pintura de Costa Pinheiro comporta uma estética, mas também uma ética social e política, de consolidação de posições adquiridas. Muitas das possibilidades presentes no sucesso das suas exposições foram, por ele



Fernando Pessoa – *Hétéronyme*, 1976  
Colecção Particular



*Navegador*, 1989  
Colecção São Roque

próprio, suprimidas ou relegadas para zonas distantes pela constante necessidade que tinha de repensar o que tinha feito. Embora as oportunidades tenham continuado a existir, o desafio que essas promessas traziam nunca foi suficiente para abalar a sua convicção de que era no trabalho que se poderia reencontrar. Se analisarmos o que determinou a realização da série a que chamou *La Fenêtre de ma Tête*, produzida entre 1983 e 1989, verificamos que a reflexão que fazia sobre a sua obra nunca tinha deixado de existir. Manifestava-se em cada uma das 30 telas que compunham esta série e impunha-se mesmo nos surtos de maior liberdade em que concebia alguns desses seus quadros. Mas, a partir desse momento, a recuperação de outros projectos que tinha delineado, após a inauguração da sua série dos Reis, e que dava a este seu trabalho uma possível continuação, torna-se cada vez mais insistente e as suas energias concentraram-se nas navegações portuguesas. Os critérios de concisão, de clareza e de sucessão ordenada que organizam o laconismo inclusivo da sua série sobre *Os Navegadores*, exposta pela primeira vez, em 2001, na *Galeria Fernando Santos* no Porto, determinam também os meios picturais através dos quais os dá a conhecer. O desafio viera agora de fora, uma vez que Portugal se havia centrado nas celebrações dos descobrimentos, e, mau grado se terem ajustado os discursos, oscilando entre a relevância que tradicionalmente lhes era dada e o significado que se poderia atribuir ao contínuo desbravar do mar, a verdade é que, Costa Pinheiro, no desenho dessas suas figuras, apreende a totalidade do seu significado. A crítica insípida e académica que à volta dos “descobrimientos” começou a tomar forma, não lhe proporciona qualquer acerto de raciocínio nem consegue alterar o seu estilo. Todavia, o facto de se ter debruçado sobre esse tema, numa altura em que se tentava revogar o alcance

das navegações portuguesas, é uma atitude que importa relevar.

O alcance de cada uma dessas telas, a força e a originalidade permanentes nas diversas maneiras de encarar o mar, sugerem que o papel providencial dos navegadores acabou por dar um novo rumo à História de Portugal. As energias formais e perceptivas dessas figuras condensam-se na sua presença e parecem esgotar-se na prossecução exclusiva dos seus próprios fins. Tendem, fatalmente, a reforçar, uma vez mais por efeito das reflexões que Costa Pinheiro levava a cabo, o poder que pode ter a imaginação na revisitação do passado. Por outro lado, se o mar pouco aparecia na história da pintura em Portugal, a sua presença implícita continuava a existir no imaginário popular e esse facto poderá ter sido uma das causas efectivas que levaram Costa Pinheiro a recuperá-lo. Há gestos e decisões cujas consequências são imprevisíveis, mas são os desafios que elegemos que congregam a compreensão do mundo onde vivemos. Como se as mais recentes interpretações que se faziam do passado, ávido de alegorias, o confundissem, Costa Pinheiro volta-se para as imagens que guardava na memória e através de exercícios laboriosos tenta refazer a História.

As referências imobilizam-se e as imagens passam a dialogar consigo mesmas, sem que seja possível distinguir o que dizem daquilo que o próprio pintor quis dizer. A sua transparência é, por conseguinte, enganadora, mas, os seus efeitos, tal como aconteceu com as suas obras sobre os *Reis de Portugal*, imediatamente se fazem sentir num reconhecimento generalizado que não pode ter outra explicação que não seja a de nos revermos nessas suas composições. Em suma: a pintura de Costa Pinheiro, embora seja difícil de definir, foi sempre muito mais familiar do que se poderia imaginar. ✍





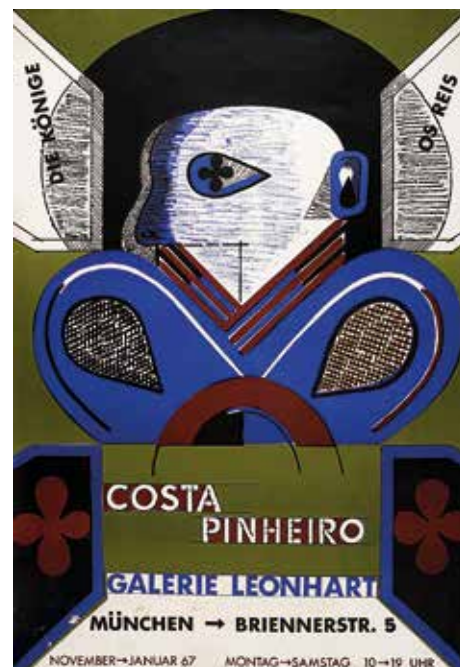
# — OS REIS: OS ESTUDOS PRÉVIOS E O PROCESSO DE CRIAÇÃO

por BRUNO MARQUES

A série *Os Reis*, exposta pela primeira vez em 1966 na Galeria Leonhart, em Munique, com o título “Die Könige”, valeu a António Costa Pinheiro o prestigiado *Prémio Burda* na Haus der Kunst de Munique (1966) e o Prémio de Pintura (Förderungspreis) da cidade de Munique (1967). Volvidos 54 anos sobre a primeira vez em que foi exibida, e mais de trinta após a retrospectiva que o Centro de Arte Moderna da FCG (Lisboa, 1989) lhe consagrou, a mostra que a Galeria São Roque aqui apresenta reúne um extenso corpo de pinturas, desenhos, aguarelas, guaches, gravuras e serigrafias, visando revisitare umas das mais fascinantes criações pictóricas portuguesas da segunda metade do século XX. Um dos objectivos que lhe dá razão de ser passa precisamente por ousar desvelar o próprio processo criativo de Costa Pinheiro, mapeando pela primeira vez a evolução formal e iconográfica de cada *personagem* através de um especial enfoque posto nos estudos preparatórios que antecedem a fixação final da figura em tela. Se os óleos nos parecem em alguns momentos lapidares, acabados, perfeitos, precisos, os estudos relevam quanto de pensamento exaustivo, quanto de leituras febris, quanto de estudo e de sonho também, por detrás das suas efigies. Não os poderemos entender na sua plenitude se esquecermos o seu fundamento poético experimental.

Após um ensaio crítico sobre a originalidade desta mitografia feita em forma de retratos imaginários, ao longo do catálogo cada figura mereceu um texto interpretativo no qual se convoca uma série de lendas, memórias e histórias que permitirão ao leitor perder-se neste fascinante labirinto feito de realidades transpostas e ficções entrecruzadas.

Resta-nos agradecer muitíssimo ao Mário Roque pelo repto lançado e por ter reunido todas as condições para que esta exposição fosse possível.



Poster da exposição “Die Könige”  
Galeria Leonhart, Munique 1966

## RETRATOS IMAGINÁRIOS DE FIGURAS MORTAS

*Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade.*

FERNANDO PESSOA, num texto solto, c. 1930

*No espaço político que assim se desenha, o texto surge no polo oposto do mito, definindo duas zonas: ao mito corresponde a zona da linguagem estereotipada, repisada, repetida, fossilizada nas suas fórmulas e referências; ao texto corresponde a zona utópica que se perfila onde quer que a linguagem assume a sua vocação significante, conquista o seu amor da liberdade, e se projecta “numa região aérea, leve, espaçada, aberta, descentrada, nobre e livre”.*

EDUARDO PRADO COELHO, “Aplicar Barthes”, 1974



A série pictórica que aqui nos ocupa retrata essencialmente<sup>1</sup> oito reis das duas primeiras dinastias que, por ordem cronológica, se podem alinhar assim: D. Afonso I, D. Dinis I, D. Pedro I, D. Duarte I, D. João II, D. Manuel I, D. João III e D. Sebastião. Depois contam-se três rainhas, Dona Inês, Dona Leonor e Dona Filipa, às quais se junta ainda um notável cavaleiro e três príncipes, o condestável D. Nuno Álvares Pereira e três infantes da “inclita geração”, o Navegador D. Henrique, o Santo D. Fernando e o D. Pedro das sete partidas.

Impõe-se começar por atender à estranheza que, desde logo, ressalta desta galeria de reis, valetes e damas a que Costa Pinheiro ironicamente intitulou *Os Reis*. Olhemos para as personagens. O que vemos? Efigies envoltas numa amálgama de atributos. Entre os que mais saltam à vista estão as insígnias provenientes da heráldica — inventivos brasões de armas feitos de cruces, coroas, escudos e espadas. Depois temos os motivos anatómicos — olhos com corações vertendo lágrimas, diagramas de pés que abrem caminhos ou dedos que tamborilam sobre a superfície de uma esfera. Figuram também elementos da natureza — copas de árvores coloridas, sementes atiradas ao solo, um arco-íris providencial. Objectos diversos — pássaros de brincar, peões rodopiantes, plantas de edifícios. Símbolos astrológicos — como a meia-lua — e uma série de outros oriundos do universo da náutica — lemes, âncoras e a rosa dos ventos. Um restrito leque de motivos gráficos — linhas tracejadas, redes, globos. Sem esquecer os omnipresentes quatro naipes das cartas de jogar — os ouros, as espadas, os paus e as copas.

Qualquer um que queira falar sobre estes *retratos* sentir-se-á (interiormente) volúvel porque não poderá fixar o seu discurso: os signos giram “em roda livre”. Se pudesse constranger esses signos, submetê-los-ia a uma “ordem consensual”, poderia enfim encontrar o repouso. Mas ninguém pode impedir-se de pensar, de imaginar; nenhum encenador se encontra ali

para interromper o *teatro interior* que Costa Pinheiro exhibe (de e) a si próprio. No fundo, o pintor demonstra que o referente é, logo à partida, impuro, permeabilizado, pilhado na sua unidade de fachada. Vê-se o que está em jogo neste dispositivo: uma questão de tempo e inscrição, uma questão de sujeito e máscara, uma questão de morte e dissolução. A *efígie*, que lhes advém da ressonância longínqua do perfil hierático, faz-lhes merecer o nome com que o pintor os baptizou nos bastidores: “*figures mortes*”. E se atendermos a esta particular condição de pronto entramos em contradição com as prerrogativas do género. Porque, e tal como Jean-Luc Nancy nota (Nancy 2000, 54), quando nos aproximamos da máscara mortuária — que apresenta o morto — afastamo-nos irremediavelmente do *retrato propriamente dito* — que representa a morte em pessoa, ou que “imortaliza a pessoa na morte”, por esta aparentar continuar “viva” para lá da sua existência<sup>2</sup>. Partindo de um formidável texto que José Gil dedica à ontologia do retrato, poderemos dizer que o silêncio mudo da petrificação que os perpassa é disso signo: dali desapareceram os *sinais substitutivos, os traços de uma expressividade que esconde, aplacando a ilusão, a aparência, a iminência da fala, como critérios do retrato vivo*.<sup>3</sup>

Após elencar todas estas faltas e inversões — incluindo a que parte directamente do enunciado de Margarida Acciaiuoli: agora *a imagem conduz à figura em vez de partir dela*<sup>4</sup> —, desembocamos numa espécie de “*avesso do Retrato*”<sup>5</sup>. Conjecturamos uma nova *ideia* degenerativa do mesmo por demover o género das suas determinações *históricas*, quando este já não se pretende fiel, com base na semelhança, ao modelo (à sua fisionomia), nem comprometido com a essência (espírito do sujeito), que o define idealmente. O que está em jogo n’*Os Reis* é, pois, a inflexão da própria natureza do referente. Não se trata do sujeito empírico (centrado no reconhecimento do rosto), nem de uma ideia a si associada

<sup>1</sup> D. João I e D. Maria II foram também cada um deles objecto de um desenho prévio a tinta-da-china, mas que não teve prolongamentos, não conhecendo por isso qualquer versão a óleo.

<sup>2</sup> Jean-Luc Nancy. 2000. *Le Regard du portrait*. Paris: Galilée, p. 54.

<sup>3</sup> José Gil, 1999. “O Retrato”, in *A Arte do Retrato: Quotidiano e Circunstância* (cat. exp.). Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, pp. 14–16.

<sup>4</sup> Margarida Acciaiuoli. 2001. “D. Dinis” [ficha da obra (análise e história)], in *KWYParis 1958–1968* (cat. exp.). Lisboa: Centro Cultural de Belém, p. 451.

<sup>5</sup> Bruno Marques. 2008. “O Retrato de D. Sebastião: Costa Pinheiro ou a Desmitificação da Retratística Histórica Oficial”, in *Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História de Arte / NOVAFCSH, n.º 5, pp. 201–203.



D. Afonso Henriques, 1966  
Colecção Particular



D. Inês de Castro, 1966  
Colecção Particular



D. Sebastião, 1966  
Colecção Particular

(de beleza, de virtude, de majestade...). Trata-se agora de algo bem diferente: *o imaginário popular filtrado pelo crivo mnemónico e poetizado do pintor*. Por isso, esta série de putativos “retratos” nada tem a ver com os cânones tradicionais de *conservação da memória* (enquanto luta contra a voracidade do tempo), de *monumentalização* (de cariz heróico, áulico ou propagandístico), de *afirmação de classe* (emblema de estatuto social), muito menos de revelação da subjetividade do retratado. Não é a extensão psicológica ou o desfolhamento da *verdade do ser* que cativa o pintor, mas antes o folheado da significância. Só se pode entrar neste caminho desviado, afirmar histericamente o vazio da fruição a respeito do sujeito *em si mesmo*, em prol de uma *cara da história*, com tudo o que cumulativamente lhe foi atribuído. Pois tal como escreve Bernardo Pinto de Almeida:

[...] *como imaginar as figuras de todos aqueles que compuseram o imaginário pátrio ao longo de dezenas de anos, senão de séculos de construção identitária, sem os forjar a partir de uma imagem apoiada na heráldica, ou sem tomar em conta as suas representações tais como foram mitografadas por gerações de cronistas e de poetas como Luís Vaz Camões.*<sup>6</sup>

Afinal de contas, aquilo que vemos nestes *pseudo-retratos* é o artista brincando com realidades transpostas e ficções entrecruzadas. Desvanece-se o “contrato” estabelecido entre autor e espectador que permitia ao segundo reconhecer o *sujeito* sempre que “aparece”. Porque o que Costa Pinheiro mostra é que o verdadeiro retrato de *figuras históricas* só pode ser concebido como um cozinhado labiríntico onde vários caminhos (e referências) se entrelaçam, sendo aqui simultaneamente o próprio labirinto uma metáfora desse designio. Nas palavras do pintor:

*Combato certas ideias que continuam vivas entre nós. Eu queria fazer um estudo anatómico desta realidade: no fundo não é realidade nenhuma, mas uma espécie de mitologia que se foi instalando na imaginação popular. Talvez também por isso me tenha surgido a ideia de pintar estas figures mortas...<sup>7</sup>*

Uma montagem pictórica, em que ecrãs concomitantes põem em jogo entre si diversos acontecimentos — já explorada nos *quadros históricos* de 1964 —, encontra n’*Os Reis* uma densidade plástica e conceptual surpreendente, onde

<sup>6</sup> Bernardo Pinto de Almeida. 2001. “António Costa Pinheiro”, in *Álbum do Mar*. – Galeria da Restauração / Museu da Cidade / Edifício da Companhia Marítima / Olhão, de 16 a 30 de Junho de 2001.

<sup>7</sup> AA.VV. 1989. “Reis como ‘Figures Mortes’” (improvisações sobre um tema entre Hubert Buda (B), Jürgen Claus (C) e António Costa Pinheiro (P) no dia 12 de Novembro de 1966 no atelier do pintor”, in *Os Reis, Costa Pinheiro: Retrospectiva* (cat. exp.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Novembro 1989 a Janeiro 1990, s/n. p.

um “espacialismo poético”<sup>8</sup> confunde ironicamente lenda, memória e história no mesmo horizonte de representação. Nestes retratos imaginários, concebidos a partir da distância do exílio pátrio, o artista confrontará a grandeza histórica de um Império outrora cantado por poetas, com a imagem desanimadora de um país à época visto externamente como espaço serôdio e profundamente medíocre, resultado de uma ensimesmada ditadura há muito fora da hora internacional. Enquanto “exercício plástico sobre a compreensão de um monarca como mitologia de uma situação histórica”<sup>9</sup>, vemos o resultado de uma vida a braços com as realidades do país em confronto com mitos tanto do presente como do passado, em função de um necessário reajustamento com a consciência nacional.

O retrato de personalidades históricas não é obviamente novo. O que muda em relação à propaganda oficial em torno da nossa áurea História, não é nem a sociedade nem os mitos. O que muda sim é o modo de ler esses mesmos mitos. Contra a apropriação fascista de símbolos nacionais, Costa Pinheiro contrapõe o que Roland Barthes propôs à lógica capitalista: uma *contra-apropriação*. Lembremo-nos da asserção do ensaísta francês: “A falar verdade, a melhor arma contra o mito é talvez a de, por sua vez, o mitificar, é produzir um *mito artificial*: e este mito reconstituído será uma verdadeira mitologia. Já que o mito rouba a linguagem, porque não roubar o mito?”<sup>10</sup>. Partir em pedaços o signo mítico, inscrevê-lo numa montagem crítica e depois fazer circular este mito artificial sob a etiqueta de “retrato de um monarca”, é direcionar a *arbitrariedade do signo* — que resulta da desvinculação entre significante e significado — para o seu uso libertário<sup>11</sup>. Ao sacudir o signo

o artista português desafia o simbólico no sentido em que a convenção em que aquele assentava vacila e se desvanece. Com tal empresa o retrato pictórico reconstrói-se *algures* através do fluxo apressado de todos os prazeres de linguagem. Onde este se constitui? No paraíso de uma figuração-outra, da chamada “neo-figuração”. Trata-se verdadeiramente de um sistema pictórico paradisíaco, utópico (*sem lugar* porque sem referencialidade original), pautado por uma heterologia por plenitude: todos os significantes estão lá e cada um deles remetendo-se *antes de tudo* para si próprios.

Insubordinando-se contra a homogeneidade inabalável da estatuária oficial<sup>12</sup>, Costa Pinheiro converte assim a figura histórica do monarca em território de puro devaneio hermenêutico, para ser tomado como enigma dirigido ao espectador, onde os nexos e articulações referenciais aparecem invariavelmente subvertidos ao tornarem-se cifras pessoais que dão largas à “reinvenção libertária dos signos”<sup>13</sup>. É por essa razão que Costa Pinheiro faz a caricatura da imagem que a estatuária oficial sempre nos deu das figuras históricas: um *vulto* gelado, transido, “estatualizado” por excelência. Essa transposição devia ser entendida num sentido positivo, como na mumificação, na glaciação ou na vitrificação, que são uma forma até de sobrevivência mais simbólica do que física. A lógica subjacente ao desígnio do retrato clássico era justamente essa: arrancar o *sujeito* à fuga ininterrupta do *tempo* que o teria conduzido à dissolução, dando-o *a ver para sempre*. Mas Costa Pinheiro não deixa que a sua “visão” se fixe, se inscreva para sempre, como se se tratasse de preservá-la, privilegiada de toda a violação, de toda a impureza, de toda a obliteração que tal revelação, “do

<sup>8</sup> Bernardo Pinto de Almeida. 2005. Costa Pinheiro. *Ensaaios de psicomitografia*. Lisboa: Caminho, p. 9.

<sup>9</sup> Margarida Acciaiuoli. 2001. “D. Dinis” [ficha da obra (análise e história)], in *KWYParis 1958–1968* (cat. exp.). Lisboa: Centro Cultural de Belém, p. 451.

<sup>10</sup> Roland Barthes. 1984 (ed. original 1957). *Mitologias*. Porto: Ed. 70, p. 203.

<sup>11</sup> Bruno Marques. 2008. “O Retrato de D. Sebastião: Costa Pinheiro ou a Desmitificação da Retratística Histórica Oficial”, in *Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História de Arte / NOVAFCSH, n.º 5, pp. 200–201.

<sup>12</sup> Ao assumirem a forma de “estátuas espalmadas em cartas de jogar” (Maria Antónia Fiandero. 1990. “Entrevistas. Costa Pinheiro: Imaginação é a nossa liberdade”, in *Máxima*, Lisboa, Maio), poderemos dizer que *Os Reis* ironizam o “classicismo austero” proposto por Francisco Franco no seu Monumento a Gonçalves Zarco (Funchal; 1927), de que Leopoldo de Almeida não se desviou, cumprindo e consolidando os princípios academizantes da estatuária oficial do Estado Novo, a “idade de ouro da escultura portuguesa” segundo António Ferro. Cf. António Ferro. 1949. “Discurso pronunciado em 6 de Maio de 1948”, in *Arte Moderna/Política do Espírito*. Lisboa: Edições SNI.

<sup>13</sup> Bruno Marques. 2008. “O Retrato de D. Sebastião: Costa Pinheiro ou a Desmitificação da Retratística Histórica Oficial”, in *Revista de História da Arte*. Lisboa: Instituto de História de Arte / NOVAFCSH, n.º 5, pp. 196–197.

retrato” enquanto ideal, sempre acarreta. Doravante, para o pintor, esta visão será tanto mais perfeita, bela ou pungente, quanto mais for imaginária.

Não obstante o carácter “aleatório” e “absurdo” que J. A. França neles vê<sup>14</sup>, na condição de “alfabeto imagético”<sup>15</sup> inventado, podemos sustentar que *Os Reis* serão ainda assim passíveis de ser caracterizados pelos seus “atributos”<sup>16</sup> e “ordenados com os respectivos emblemas e insígnias”<sup>17</sup>. Em cada personagem há, pois, de maneira cifrada um intricado de signos e afectos que cabe ousar descodificar como apelo a uma memória colectiva que se confunde com a imaginação de cada um de nós. Contendo em si uma memória involuntária de emigrante, Costa Pinheiro arroga-se ao direito de reinvenção do imaginário que consigo transporta. A pátria, a pátria das suas raízes, a pátria do seu sonho, a pátria do seu imaginário mítico e escatológico, mediadora ou pontifícia entre o nómada individual e o colectivo pátrio. Num grafismo estilizado em conjugação original da ingenuidade das cartas de jogar com a severidade da blasonaria — o que imediatamente remete para o esquema “simbólico-heráldico” usado na *Mensagem* por Fernando Pessoa<sup>18</sup> —, o pintor faz coincidir os mitos e as figuras paradigmáticas da nossa história até ao último Rei-Cavaleiro da dinastia de Avis, D. Sebastião, com os *Campos*, os *Castelos*, as *Quinas*, a *Coroa* e o *Timbre* do brasão português, como forma de meditação sobre os caminhos da Providência e do Mito. Também *Os Reis* nos remetem para uma espécie de anamnese, uma memória praticamente ancestral, como que evocando, *vivencialmente*, ritos arcaicos, crenças antigas e olvidadas. Mas ao contrário do sentido profético e regenerador pessoano, o pintor retrata vultos paradigmáticos da portugalidade ousando simplesmente desenhar a anatomia das estórias que os permitiram perdurar — com as suas metamorfoses e dramas contínuos.

Neste cortejo de personagens das duas primeiras dinastias, com as suas deliciosas ambivalências e contradições, assistimos ao lado intrépido da Reconquista, à lírica consolidação de um Reino pela via da plantação, aos seus amores mais trágicos que se eternizam, às aviltantes conspirações e disputas de poder pela sucessão, à exemplar coragem em nome da preservação da Independência, à génese de uma nova dinastia a partir da qual se cozinhará o caldo providencial que preparará os momentos de apoteose com os seus necessários sacrifícios, dramas e martírios afetos à epopeia dos descobrimentos, abruptamente terminada com a trágica *Batalha de Alcácer Quibir*, e à qual se liga o mito do regresso de D. Sebastião. Mas enquanto no grande poema patriótico e esotérico que é a *Mensagem*, em forma de prece e lamento sobre o Quinto Império, Fernando Pessoa confere carácter de urgência à necessidade de realização do Ser da Pátria pela via de um “novo sebastianismo”, em meados dos anos 1960 Costa Pinheiro leva a cabo uma *desmitificação* dos nossos “símbolos nacionais”, mediante uma particular sabotagem semiótica dos signos, insígnias e demais estereótipos que os sustentam. Por essa razão estas, “figuras mortas” estão longe de poder ser reduzidas a uma *apologia* patriótica de tipo nacionalista, messiânico e regenerador. São antes de tudo uma dupla tentativa de intervenção para a compreensão espectral dos caminhos misteriosos do imaginário popular, mapeando no espaço do destino português os seus sinais proféticos e os seus fulgores. *Os Reis* poderão assumir toda a sua positividade e toda a sua abertura à esperança, mas não deixam esquecer igualmente a sua negatividade e os seus bloqueios. Não significam glória nem derrota, mas tão-só o caminhar doloroso na via labiríntica de todo um povo. ✍

(Abril de 2020)

<sup>14</sup> José-Augusto França. 1989. “Um prefácio”, “Outro Prefácio” e “Mais Outro Prefácio”, in *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, retrospectiva* (cat. exp.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Novembro 1989 a Janeiro 1990, s/n.p.

<sup>15</sup> Jürgen Claus. 2001. “António Costa Pinheiro: o Eu poético no espaço das imagens”, in *KWYParis 1958–1968* (cat. exp.). Lisboa: Centro Cultural de Belém, p. 231.

<sup>16</sup> Sílvia T Chicó. 2005. “Breve reflexão sobre quadros inéditos de Costa Pinheiro”, in *Costa Pinheiro. O Pintor Ele-Mesmo. 1955–1985* (cat. exp.): Lisboa, Galeria São Roque, p. 17.

<sup>17</sup> Jürgen Claus. 2001. “António Costa Pinheiro: o Eu poético no espaço das imagens”, in *KWYParis 1958–1968* (cat. exp.). Lisboa: Centro Cultural de Belém, p. 231.

<sup>18</sup> Cf. António Quadros. [1990]. “Introdução à vida e obra de Fernando Pessoa”, in *Obra Poética de Fernando Pessoa. Mensagem e outros poemas afins*. (Introdução, organização e bibliografia de António Quadros). Lisboa: Europa América, s/d, pp. 17-91. HIPÓLITO, Nuno Hipólito, 2010. *As Mensagens da Mensagem. A Mensagem de Fernando Pessoa, anotada e comentada* © 2007–2010 Nuno Hipólito (reeditado como *As Mensagens da Mensagem*. Parceria A. M. Pereira, 2014).







# — COSTA PINHEIRO (1932–2015)

## BIOGRAFIA

- **1932** António Costa Pinheiro nasce em Moura, Portugal.
- **1942** Muda-se para Lisboa, onde frequenta a Escola de Artes Decorativas António Arroio e a Academia de Belas-Artes de Lisboa.
- **1956** Expõe pela primeira vez, na Galeria Pórtico em Lisboa
- **1957** Com René Bertholo, Lourdes Castro e Gonçalo Duarte, parte para Munique, onde se torna bolseiro do Ministério da Cultura da Baviera. Frequenta a Academia de Belas Artes de Munique, onde estuda gravura com o Mestre Thiermann e é aluno do pintor Geitlinger.
- **1958** Regressa a Lisboa.
- **1960–62** Muda-se para Paris com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Funda o Grupo KWY, com René Bertholo, Lourdes Castro, Jan Voss, João Vieira, Christo, José Escada e Gonçalo Duarte.
- **1962** Regressa a Portugal e é preso na fronteira pela polícia política. Permanece e na prisão do Forte de Caxias até 1963.
- **1963** Regressa a Munique.
- **1964–89** Desenvolve a sua atividade artística entre Munique e Paris.
- **1964–66** Pinta a série dos “Reis”, que expõe em 1966 na Galeria Leonhart em Munique.
- **1966** Prémio Burda da Pintura na Haus der Kunst.
- **1967** Prémio de Pintura (Förderpreis) da Cidade de Munique, e o Prémio de Pintura B.P.A. da Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa.  
O sucesso obtido leva o artista a um interregno de nove anos na sua carreira.  
É convidado a dar aulas na Academia de Belas-Artes de Düsseldorf, mas não aceita o cargo.
- **1969–76** Longe das atenções e dedicado à reflexão, cria o projeto Citymobil, uma cidade móvel utópica, com o qual vence o Prémio da Fundação E. Reuter.
- **1970** Publica “Imagination & Ironie” (Editor Starzewski, Höhr-Grenzhausen, Alemanha Federal).
- **1976** Recomeça a pintar.
- **1976–81** Após os anos de recolhimento, avançou para um novo desafio, debruçando-se sobre a figura do poeta Fernando Pessoa. Seguiu-se uma nova fase de introspeção.
- **1980** Recebe o Prémio de Gravura da “Intergrafik 80”, em Berlim, R.D.A., e o Prémio de Gravura da II Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira.
- **1982** Recebe o Prémio Nacional de Pintura AICA/SEC, Lisboa.
- **1982–89** Realizou as séries “*Paisagens do Atelier, Paisagens do Pintor*”, “*La Fenêtre de ma Tête*”, “*D. Sebastião*” e “*Navegadores*”.
- **1991** Instala um atelier no Algarve, trabalhando alternadamente entre Portugal e a Alemanha.
- **2001** Recebe o Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso.
- **2009–13** Leciona Artes Visuais na Universidade do Algarve.
- **2015** Morre em Munique.

# — EXPOSIÇÕES, PROJECTOS E PRÉMIOS

## EXPOSIÇÕES COLETIVAS – RESUMO

Internationales Haus, Munique // Studio Kohl, Gelsenkirchen // Décors e máscaras para o teatro “Alter-Action-Antonin Artaud”, Haus der Kunst, Munique // “11 Pintores de Lisboa”, E.S.B.A., Porto // “Grupo KQWY”, S.N.B.A., Lisboa // G. Soleil dans la Tête, Paris // Universidade de Saarbrücken // G. 2000, Bologna // “Sete Jovens Artistas Portugueses”, Kunstverein, Hannover // II Exp. Artes Plásticas, Lisboa // Salão Outono 64, Munique // Salão de Outono 65 – Haus der Kunst, Munique // Salão da Primavera, Augsburg // G. 4178, Kevelaer, Holanda // 10 Künstler in München, Munique // II Exp. Arte Moderna, Funchal // Kunst der Grafik in und um München – Staatliche Graphische Sammlung, Munique // Prémio Artes Plásticas, S.N.B.A., Lisboa // Nova Pintura de Munique, Lembach- Haus, Munique // II e III Alternative Attuali, LAquila, Itália // “Grosse Kunstausstellung”, Haus der Kunst, Munique // 75 anos Sociedade de Gravura, Munique, Frankfurt, Bamberg // “Hommage à Franz Roh”, Kunstverein, Munique // Exp. Artes Plásticas B.P.A.– SNBA, Lisboa // “Kunstmarkt 67”, G. Niepel, Colónia // “Art Portugais”, Paris, Bruxelas, Madrid // I Bienal de Gravura, Cracóvia // “Biennale de L’Estampe”, Paris // IV Bienal de Gravura, Florença // Arte–Artistas – Comunicação, Kunstverein, Munique // SUB–ART – Räumliche Aspekte – Metropolitan de Munique // Gravure Portugaise Contemporaine, C. Cultural, F. C. Gulbenkian, Paris // 2e Biennale de L’Estampe, M. d’Art Moderne Paris // Arte Portuguesa Contemporânea, Paris, Roma, Brasília, S. Paulo, Rio de Janeiro // “Daily–Bul and Co”, St. Paul Vence (F. Maeght), Paris, (M. Arte Moderna), Bruxelas, (Studio du Passage 44), Aachen, (Neue–Galerie–Sammlung Ludwig) // “Kunst von morgen – Modern Art Museum München”, Stuck–Villa, Munique // VII Ausstellung München – Berlin, Graphotek, Berlim // “26 Artistas de Hoje”, S.N.B.A., Lisboa // “Artistas Modernos Portugueses”, G. Quadrum, Lisboa // EXPO–AICA, S.N.B.A., Lisboa // “Gravura Contemporânea”, M. Arte Moderna Rio de Janeiro // XII Biennial of Graphic Art, Ljubljana // “Portuguese Art Since 1910”, Royal Academy of Arts, Londres // “Gravure Portugaise Contemporaine 1970/75”, C. C., F. C. Gulbenkian, Paris // Cultura Portuguesa em Madrid, P. Congressos, Madrid // “The 11th Biennial of Prints”, Tóquio, Osaka, // “Lis ’79 – International Exhibition of Drawings”, Lisboa // “Bilder, Briefe, Noten I–VI”, G. dos Autores, Munique // “6 Peintres Portugais” Hotel–de–Ville, Bobigny,

França // XV Bienal São Paulo, Brasil // “Artistas de Portugal Hoy”, C. Arte, Buenos Aires // “Intergrafik 80”, Berlin, RDA // “Arte Portuguesa Contemporânea”, M. Cidade de Munique // II Bienal V. N. Cerveira // “Förderpreis der Stadt München” – Pintura de 1947–80, Munique // Les Chapeaux”, G. Jean Briance, Paris // “Art 12”81”, Basel // “Un Homme, une Passion”, M. d’Art Moderne de Strasbourg // “Pintura Portuguesa Contemporânea”, M. Luís de Camões, Macau // “30 Oeuvres d’une Collection à Roubaix”, Forum Roubaix, Paris // II Bienal de Gravura Europeia, Baden–Baden // “D’un Art Bul à l’Autre”, C. Cultural da Comunidade Francesa da Bélgica, Paris // “Intergrafik 84”, Berlim, RDA // “Exhibition on Contemporary Art in Europe”, CAM, F. C. Gulbenkian, Lisboa // “Fernando Pessoa, C. Pompidou, Paris // “II Portugallo à Milano”, Palazzo Real, Milão // “Um Rosto para Fernando Pessoa”, C.A.M. – F. C. Gulbenkian, Lisboa // “Le XXème au Portugal”, C. A. Borschette, Bruxelas // AICA–PHILAE 86, S.N.B.A., Lisboa // Prémios AICA–SEC 81/86, CAM – F.C. Gulbenkian, Lisboa // “70–80 Arte Portuguesa”, Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro // “Arte Portuguesa”, Moscovo // “Um Rosto para Fernando Pessoa”, Espaço Citybank, São Paulo // “Peinture Portugaise dans une Collection Privée”, C.Culturel, F.C. Gulbenkian, Paris // “Arte Portuguesa 92”, Osnabrück, Alemanha // “Tradición, Vanguardia e Modernidad Siglo XX”, Santiago de Compostela, Espanha // “O Rosto e a Máscara”, C. C. Belém, Lisboa // “Quatro Pintores no Levante”, G. Trem e Arco, Faro // “Arte na Europa”, G. Neher, Essen // “Anos 60 – Anos de Ruptura”, P. Galveias, Lisboa // “Coleção Manuel Brito”, M. Chiado, Lisboa // “Azulejos, uma Arte Urbana em Portugal”, Exempla 95, Munique // ARCO ’98, G. Adriana Schmidt, Madrid // ARCO ’01, G. Fernando Santos, Madrid // “Grupo KQWY – Paris 1958–68”, C. C. Belém, Lisboa // Art Cologne 2001, G. Fernando Santos, Colónia // Arte Lisboa ’01, G. Fernando Santos, Lisboa // ARCO ’02, G. Fernando Santos, Madrid // Arte Lisboa ’02 G. Fernando Santos, Lisboa // ARCO ’03, G. Fernando Santos, Madrid // Arte Lisboa ’03, G. Fernando Santos, Lisboa // Colectiva de Artistas, G. Fernando Santos, Porto // ARCO ’04, G. Fernando Santos, Madrid // Arte Lisboa ’04, G. Fernando Santos, Lisboa // Arte Lisboa ’05, G. Fernando Santos, Lisboa // Arte Lisboa ’06, G. Fernando Santos, Lisboa // Lisboa ’06 // Arte Lisboa ’07, G. Fernando Santos, Lisboa // ARCO ’08, G. Fernando Santos, Madrid. ➤

## EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS – RESUMO

- 1956 Galeria Pórtico, Lisboa.
- 1958 G. DN, Lisboa / G. Alvarez, Porto
- 1962 /63 Kunstkabinett Ulrich, Krefeld, Alemanha.  
Museu de Remscheid-Hasten, Alemanha.
- 1965 Galeria Leonhart, Munique.
- 1966 “Os Reis”, Galeria Leonhart, Munique.
- 1967 Galeria Buchholz, Lisboa.
- 1968 Galeria 111, Lisboa.  
Galeria Rothe, Wolfsburg, Alemanha.
- 1981 “Der Dichter Fernando Pessoa”, G. C. Dürr, Munique.  
“O Poeta Fernando Pessoa”, F. C. G., Lisboa
- 1985 “Le Poète Fernando Pessoa”, C. C., F. C. G., Paris.
- 1987 “O Modelo e o Pintor”, G. 111, Lisboa.
- 1988 “Le Peintre du Mois”, C. C., F. C. G., Paris
- 1989 “La Fenêtre de ma Tête”, F. C. G., Lisboa.  
“Os Reis” (Retrospectiva), F. C. G., Lisboa.
- 1990 “Os Reis”, Leal Senado, Macau  
“Os Reis”, Casa de Serralves, Porto.
- 1992 “O Poeta Fernando Pessoa”, G. Kunst, Munique.
- 1993 “La Fenêtre de ma Tête”, G. Kunst, Munique.
- 1994 “Ladainha para um Rei”, Azulejos, G. Ratton, Lisboa.
- 1995 “Os Reis – Tapeçarias”, Tapeçarias Portalegre, Lisboa.
- 1996 “Os Reis – Tapeçarias”, M. dos Jerónimos, Lisboa.
- 1996/97 “Project-Art, Cosmolanguage”, G. Kunst, Munique.
- 1999 “Entre Reis, Poetas e Navegadores”, Palácio  
Landestrost, Neustadt, Alemanha.
- 2001 “Álbum do Mar”, Museu de Olhão.  
“Navegadores”, G. Fernando Santos, Porto.  
“Navegadores” e “Álbum do Mar”, M. da Cidade, Lisboa.
- 2003 “Os Navegadores”, C. C. Lagos.
- 2004 “Navegadores”, Palácio da Galeria, C. M. Tavira.
- 2005 “Elas e Eles”, Chiado 8, Lisboa / G. F. Santos, Porto.
- 2006 “Imagens de uma obra”, C. C. Cascais, Cascais.  
“Costa Pinheiro. Trabalhos sobre papel”, Lisboa.
- 2007 “Costa Pinheiro. Obra Gráfica 1953–2007”, Casa da  
Cerca, C. de Arte Contemporânea, Almada.  
“Navegadores – IV Parte”, G. Kunst + Kommunikation,  
Munique.  
“Elas e Eles”, C. Cultural de Bragança, Bragança.
- 2009 “Costa Pinheiro”, G. dos Paços de Concelho, Tomar.
- 2015 “Costa Pinheiro. O Pintor Ele-Mesmo.”, São Roque, Lisboa.  
“Costa Pinheiro, 1955-1985”, G. Trem, Faro.

## ILUSTRAÇÕES E PUBLICAÇÕES – RESUMO

- 1955 “Poesia para a Infância”, antologia de Alice Gomes, Ed.  
Ulisseia, Lisboa.  
“Noite sem Lusta” de John Steinbeck, Ed. Ulisseia,  
Lisboa.
- 1964 Cadernos de gravuras, “O Pintor e os Mitos e Legenda  
Lusitana”, com textos de Jürgen Claus.
- 1967 – 75 “Imagination & Ironie”, Ed. Stacewski,  
Höhr-Grenzhausen, Alemanha.  
Diversos projetos com Jürgen Claus e H. A. Schult  
Herzog, como os cortejos do Carnaval de Munique e o  
“Le Livre-Fou-Faux”.
- 1982 “A Vida das Ilhas” de António Júlio Vilarinho, Ed. &  
ETC, Lisboa.
- 1989 “Cartilha do Marialva” de José Cardoso Pires, D.  
Quixote, Lisboa.
- 2008 “Príncipes de Portugal. Suas Grandezas e Misérias” de  
Aquilino Ribeiro, Portugália Ed., Lisboa.

## OUTROS PROJETOS

- 1966 “Porträt Costa Pinheiro”, filme de Anka Kirchner para  
a televisão da Baviera.
- 1967/75 Estudos sobre a Citymobil – Arte-Projeto;  
Concursos internacionais da “Umweltgestaltung”;
- 2007 Painel de Azulejos, Mercado de Olhão;  
Painel de Azulejos, Est. Ferroviária de Palmela.

## PRÉMIOS

- 1966 Prémio Burda de Pintura, Haus der Kunst, Munique.
- 1967 Prémio de Pintura (Förderpreis) de Munique.  
Prémio de Pintura B.P.A. – S.N.B.A., Lisboa.
- 1969 Menção Honrosa do Prémio da Crítica, Lisboa.
- 1965/75 Prémio da Fundação Reuter (Projeto Citymobil).
- 1980 Prémio de Gravura “Intergrafik 80”, Berlim.  
Prémio de Gravura da II Bienal V. N. Cerveira.
- 1982 Prémio Nacional de Pintura AICA/SEC, Lisboa.
- 2001 Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso.

**Die Könige**

**Os Reis**



**COSTA PINHEIRO**

**GALERIE LEONHART MÜNCHEN**







# 01.

## — D. AFONSO HENRIQUES (1111? – 1185) O CONQUISTADOR OU O FUNDADOR

Enquadrado na grande cruz da Ordem de Cristo, num guache de 1965 (fig. 1), o Fundador encarna de pronto o retrato tipológico do guerreiro medieval, armado cavaleiro com elmo e cota, a fim de louvar a ferocidade com que o rei se batera em defesa da cristandade contra os inimigos da fé. Enquanto o pé esquerdo marca o compasso de uma *démarche* militar épica, a falta do direito traz à colação o mítico desastre de Badajoz a que *Os Lusíadas* fazem menção, em resultado da maldição lançada por sua mãe em jeito de castigo por este a ter encarcerado: “Da maldição da mãe, que estava presa; / Que em ferros quebra as pernas, indo aceso / À batalha, onde foi vencido e preso”<sup>1</sup> (III, 69–70). Embrenhado na tarefa santa da Reconquista, D. Afonso Henriques tem nas suas costas extensos *campos* verdejantes encimados pelas ameias protetoras de um castelo. Ao passo que diante de si, num campo negro de morte, uma figura bestial com chifres — perfeita encarnação do “infiel” — aguarda o confronto.

Num estudo realizado com técnica mista (fig. 2) e numa gravura datada de 1965/66 (fig. 3), ficaram estabilizados todos os elementos que figurarão na tela. Nos espaços exteriores aos braços da cruz, ecrãs simultâneos mostram acontecimentos

mutuamente interferentes no plano simbólico. Na espada erguida desponta uma mão, o que imediatamente faz ecoar a *Mensagem*: “A bênção como espada / A espada como bênção”<sup>2</sup>. As ameias do castelo deslocaram-se do braço esquerdo da cruz para a parte inferior da pala. O corpo de D. Afonso Henriques resulta numa estrutura maciça e monolítica, como um verdadeiro castelo andante. A antropomorfização da fortificação alude aos títulos das duas subpartes iniciais da *Mensagem* — “Os Castelos” (I) e “Os Castelos” (II) — enquanto homenagem aos terrenos simbólicos onde a luta se inicia, ou seja, à terra onde nascerão os Castelos, tidos como bases fundadoras da nação. ➤

Bruno Marques

<sup>1</sup> *Os Lusíadas*, Canto III, estrofes 69 e 70.

<sup>2</sup> “D Afonso Henriques” (Primeira Parte – Brasão, V poema da II subparte – Os Castelos).

01. EL-REI D. AFONSO HENRIQUES, 1965

Técnica mista s/ papel

Assinado c.i.d. e datado VII-65 c.i.e.

Dim.: 60,8 × 42,5 cm

D1481

EL-REI D. AFONSO HENRIQUES, 1965

Mixed media on paper

Signed and dated VII-65

Dim.: 60.8 × 42.5 cm





VII-65

El-Rei D. Afonso Henriques

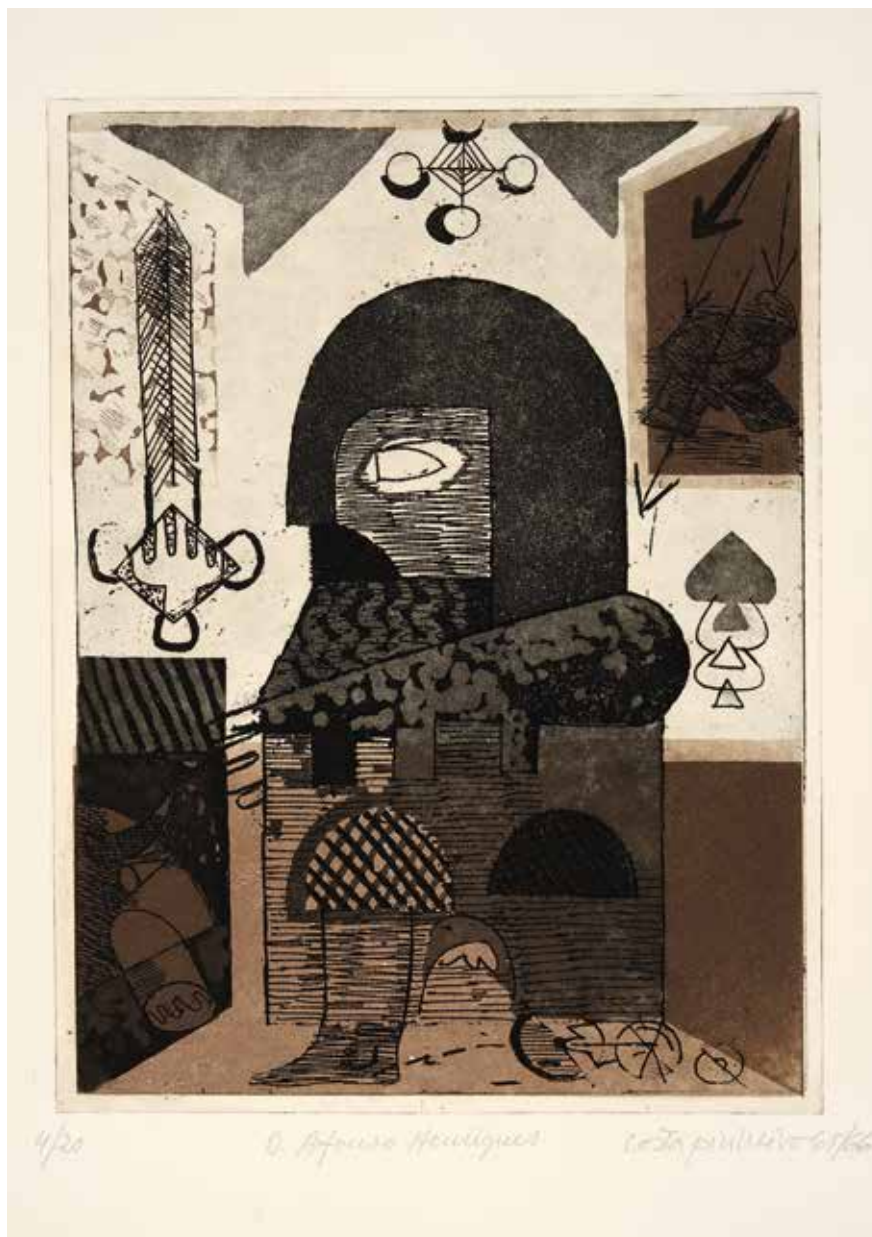
A. Cardoso





02. EL-REI D. AFONSO HENRIQUES, 1965  
Técnica mista s/ papel  
Não assinado; datado *Outubro 65* c.i.e.  
Dim.: 40,3 × 29,9 cm  
D1482

EL-REI D. AFONSO HENRIQUES, 1965  
Mixed media on paper  
Unsigned; dated *Outubro 65*  
Dim.: 40.3 × 29.9 cm



**03. D. AFONSO HENRIQUES, 1965/66**

Água-forte – 4/20

Assinado e datado 65/66 c.i.d.

Dim.: 67,0 × 53,5 cm

AF1

**D. AFONSO HENRIQUES, 1965/66**

Etching – 4/20

Signed and dated 65/66

Dim.: 67,0 × 53,5 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Die Könige/Os Reis* – Costa Pinheiro, G. Leonhart, München 1966 (cat. p. 23).
- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 61):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.
- *Costa Pinheiro, G. dos Paços do Concelho, Tomar 2009.*





# 02.

## — D. DINIS (1261 – 1325) O LAVRADOR

Alinhado com um estudo a técnica mista (fig. 5), onde de perfil o monarca se impõe, majestoso e de braço levantado, um desenho a tinta-da-china de 1965 (fig. 4) traduz em imagem o cognome “o Lavrador”, cantado na *Mensagem* (“*O plantador de naus a haver*” que “*Busca o oceano por achar*”<sup>3</sup>), em função de se ter fixado na memória popular a imperiosa circunstância deste monarca ter mandado semear o *Pinhal de Leiria*, futura fonte de madeira para as naus da Índia.

Correlacionado com um desenho que esboça um chapéu e uma coroa (fig. 6), dois estudos da cabeça dão-nos a efígie hierática de perfil já emoldurada pelo brasão (figs. 8 e 9). A compartimentação cruciforme do espaço define-se em dois estudos feitos com técnica mista (figs. 7 e 10). Fixando a figura de perfil, no segundo destes, o pássaro postado junto ao monarca — símbolo de inteligência e sabedoria e em muitas culturas tido como mensageiro entre o céu e a terra —, significará uma “partida” que se anuncia. Coroado com uma tríade de naipes — ouros, paus e espadas —, do lado direito de

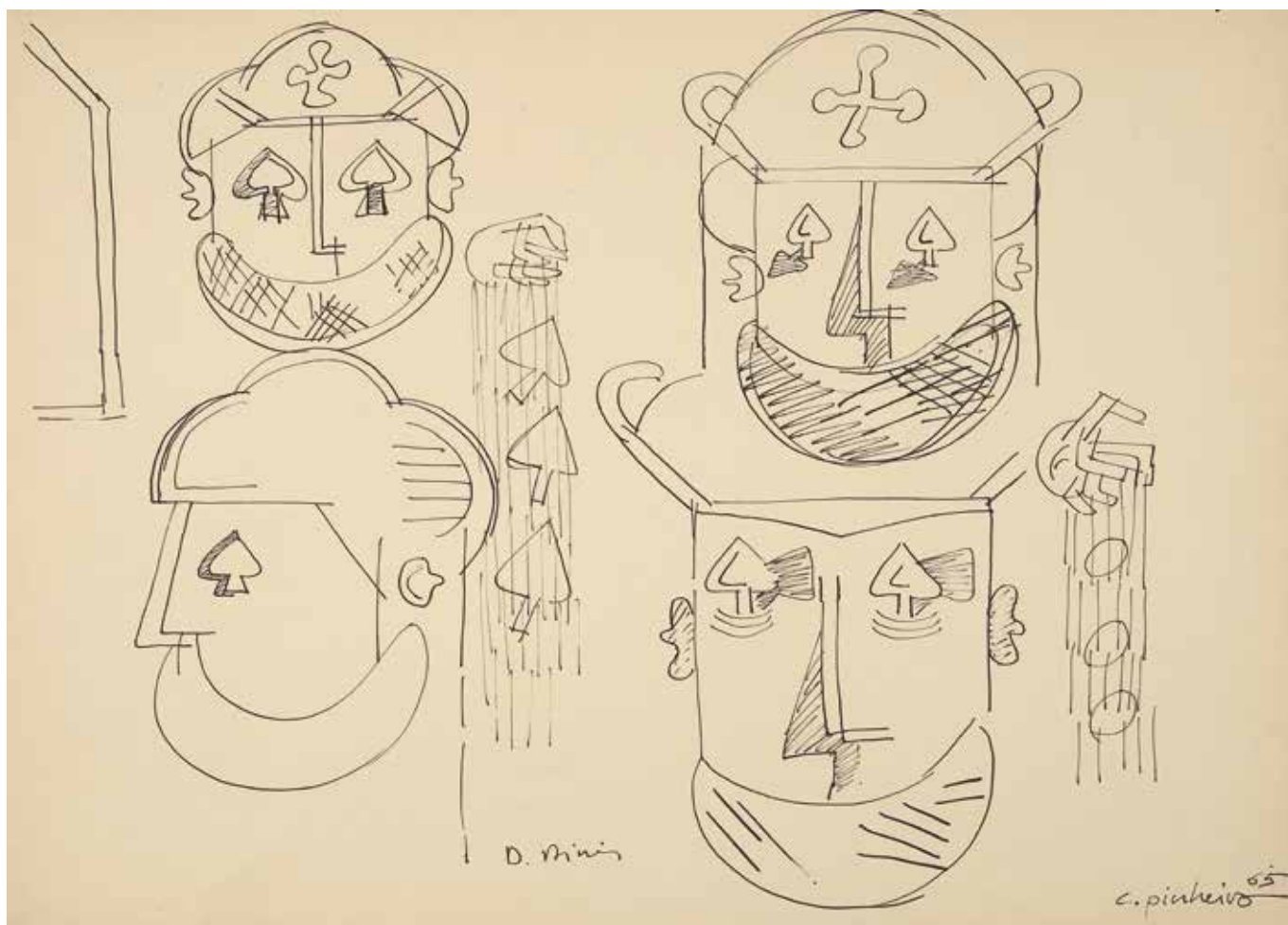
D. Dinis abrem-se duas janelas através das quais se entreveem frondosas copas coloridas, assim projetando o florescimento das sementes que o rei deita; ao passo que no esquerdo, a alusão simbólica ao azul do mar une, numa providencial relação de causa e efeito, as três temporalidades em jogo — plantar, florescer e navegar. Como se passado, presente e futuro se encontrassem num mesmo destino cumprido. ✍

*Bruno Marques*

---

<sup>3</sup> “D Dinis” (Primeira Parte – Brasão, VI poema da II subparte – Os Castelos).





04. D. DINIS, 1965

Tinta-da-china s/ papel  
Assinado e datado 65 c.i.d.  
Dim.: 41,7 × 59,2 cm  
D1483

D. DINIS, 1965

Indian ink on paper  
Signed and dated 65  
Dim.: 41.7 × 59.2 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva (cat. n. 20):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.

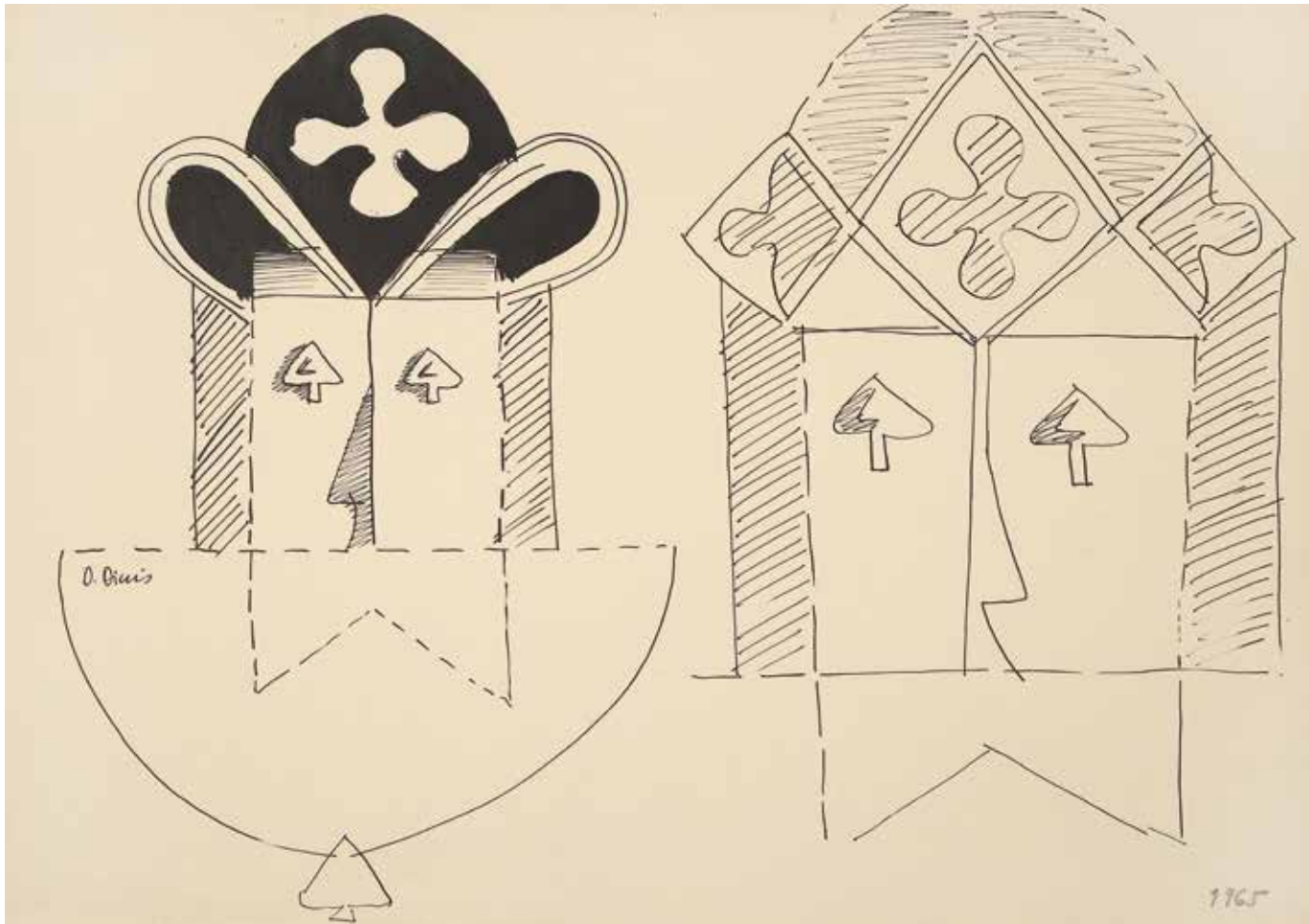


05. D. DINIS

Técnica mista s/ papel  
Não assinado e não datado  
Dim.: 29,9 × 40,4 cm  
D1484

D. DINIS

Mixed media on paper  
Unsigned and undated  
Dim.: 29.9 × 40.4 cm



06. D. DINIS, 1965

Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado; datado 1965 c.i.d.  
Dim.: 41,8 × 59,0 cm  
D1485

D. DINIS, 1965

Indian ink on paper  
Unsigned; dated 1965  
Dim.: 41.8 × 59.0 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 21):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.

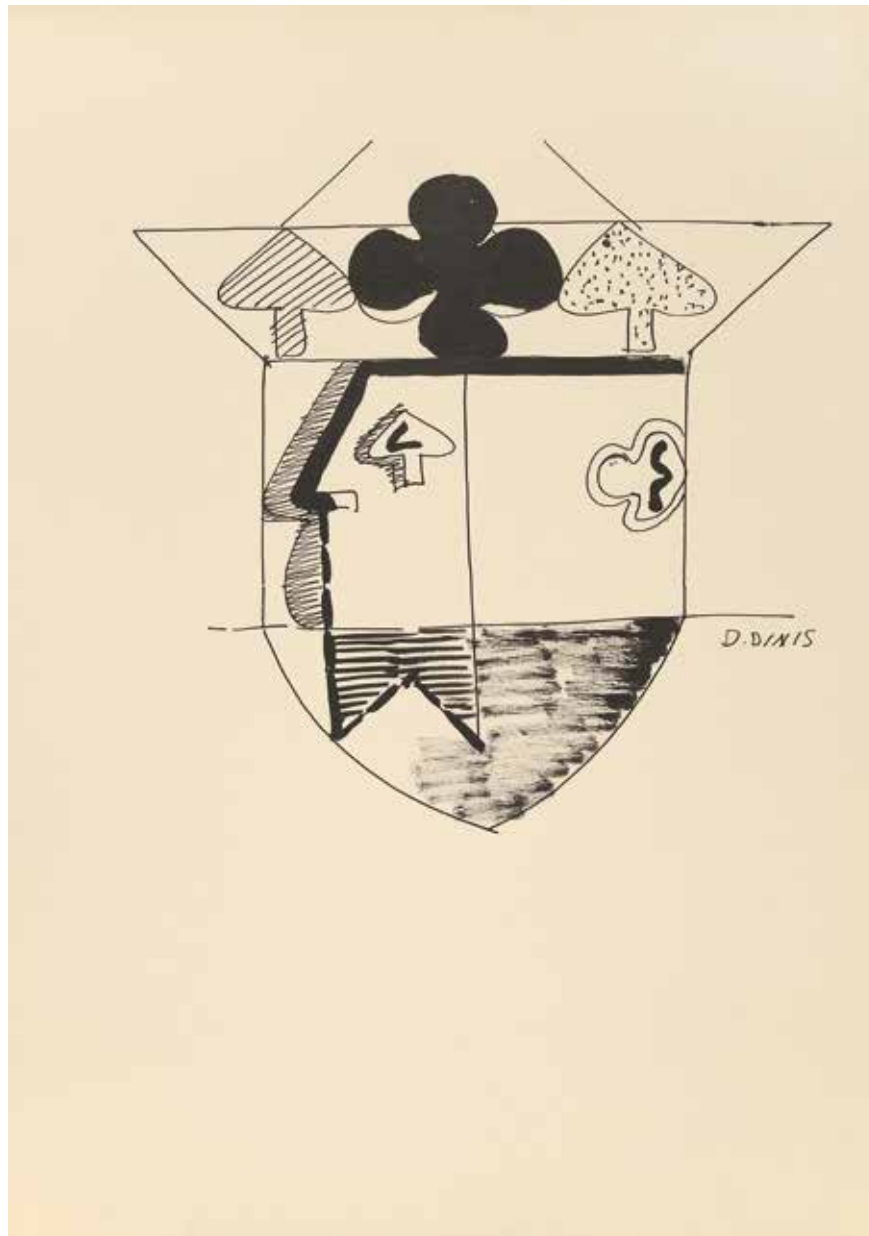




07. D. DINIS - LAVRADOR, 1966  
Técnica mista s/ papel  
Não assinado; datado 30-X-66 c.i.d.  
Dim.: 56,6 x 42,0 cm  
D1486

D. DINIS - LAVRADOR, 1966  
Mixed media on paper  
Unsigned; dated 30-X-66  
Dim.: 56.6 x 42.0 cm



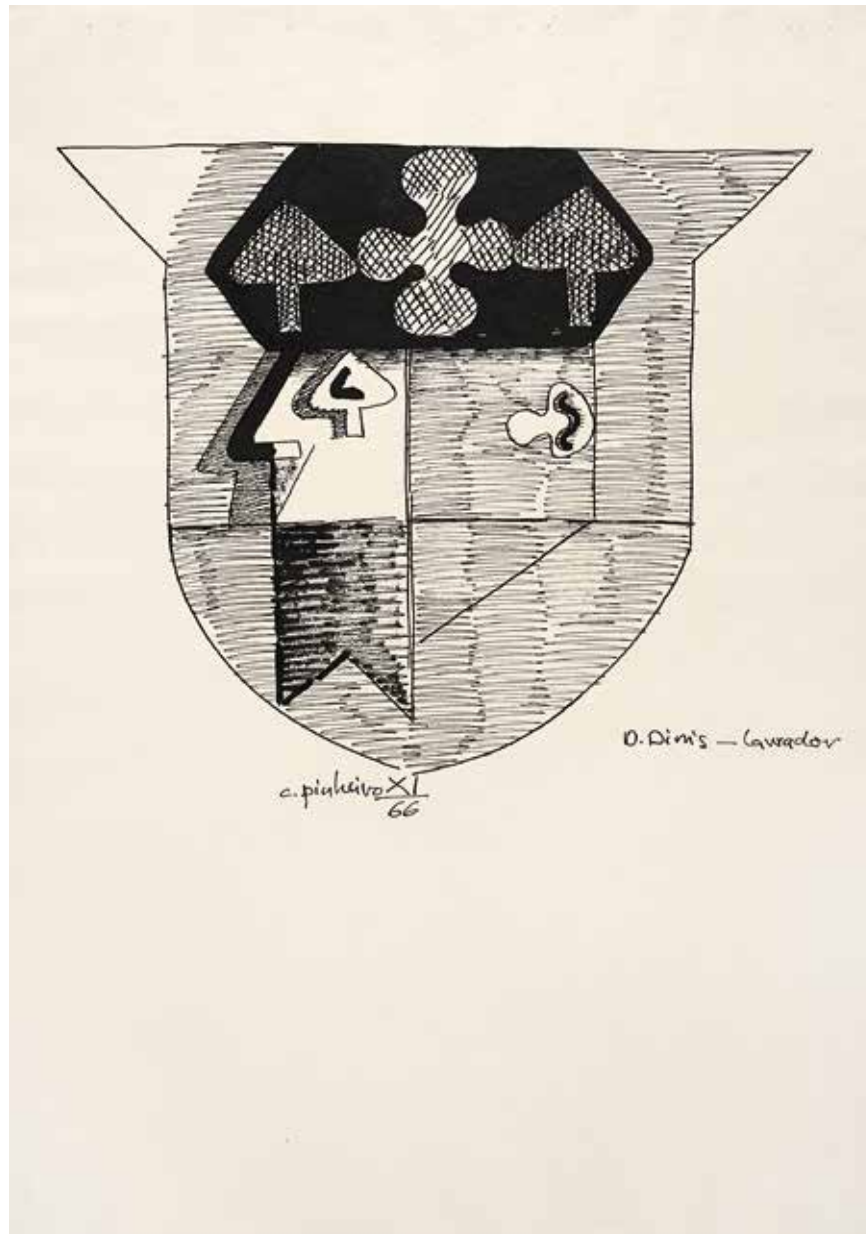


08. D. DINIS

Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado e não datado  
Dim.: 59,0 × 41,7 cm  
D1488

D. DINIS

Indian ink on paper  
Unsigned and undated  
Dim.: 59.0 × 41.7 cm



**09. D. DINIS – LAVRADOR, 1966**

Tinta-da-china s/ papel  
 Assinado e datado XI-66 ao centro  
 Dim.: 59,5 x 42,0 cm  
 D1546

**D. DINIS – LAVRADOR, 1966**

Indian ink on paper  
 Signed and dated XI-66  
 Dim.: 59.5 x 42.0 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, Retrospectiva* (cat. n. 22):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.
- *Costa Pinheiro – Grande Escolha*, G. João Esteves de Oliveira, Lisboa 2006 (cat. n. 16).

10. D. DINIS, 1965

Técnica mista s/ papel

Não assinado; datado 3-11-65 c.i.d.

Dim.: 57,7 × 42,0 cm

D1487

D. DINIS, 1965

Mixed media on paper

Unsigned; dated 3-11-65

Dim.: 57,7 × 42,0 cm

---

*Figurou em: / Exhibited at:*

— *Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, Retrospectiva* (cat. n. 19):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.



D. Davis

3-10-66





# 03.

## — D. PEDRO I (1320 – 1367) O JUSTICEIRO, O CRU OU CRUEL

O drama amoroso de Pedro e Inês emerge da Idade Média portuguesa com traços de tragédia grega. Por isso, Costa Pinheiro faz deste rei um símbolo do amor frustrado, proibido, por comodidade da corte, e por razões políticas e estratégicas. Numa gravura de 1965/66 (fig. 12), a par do olhar prostrado, insano, de desespero, vemos uma boca suturada para conter a irreprimível raiva ante os “*brutos matadores*”<sup>4</sup> de sua amada Inês. D. Pedro segura contra si um coração meio negro prestes a gelar, parecendo com isso ecoar as palavras que Fernando Pessoa dedica ao drama vivido pelo rei: “*Oh horror de te olhar! / Pára-me a alma; sinto-a esfriar-me / O coração morto contigo. / Inês, Inês, Inês...*”<sup>5</sup>. Mas depois da angústia veio a tão aguardada retaliação. Logo que D. Pedro assumiu o poder, tratou de se vingar dos assassinos de D. Inês de Castro. Conseguindo capturar somente dois — Diogo Lopes de Pacheco pôde escapar-se a tempo — mandou-os conduzir a Santarém onde lhes fez dar morte cruel. Diz o cronista Fernão Lopes que a *um foi arrancado o coração pelas costas e a outro pelo peito*. Para vingar o coração que lhe foi roubado, vemos este Pedro carregando para sempre o coração arrancado aos assassinos da sua amada, ficando condenado ao desgosto. O rosto e corpo banhados por

uma cor sanguínea que outro estudo nos mostra (fig. 11), faz menção ao lado violento da desforra, e que Pessoa dramatizou desta maneira: “*Oh horror como ali está ainda a amo / A ela que ali está. Inês, Inês. / Manchei-lhe de sangue o vestido. / Eu matei-os, Inês.*”

Bruno Marques

<sup>4</sup> Os *Lusíadas*, Canto III, estrofe 132.

<sup>5</sup> Pessoa por Conhecer – *Textos para um Novo Mapa*. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1990 (p. 134).





11. D. PEDRO I

Técnica mista s/ papel  
Não assinado e não datado  
Dim.: 40,3 × 30,0 cm  
D1489

D. PEDRO I

Mixed media on paper  
Unsigned and undated  
Dim.: 40.3 × 30.0 cm



**12. D. PEDRO I, 1965 / 66**

Água-forte – 4/20

Assinado e datado 65/66 c.i.d.

Dim.: 66,2 × 52,0 cm

AF2

**D. PEDRO I, 1965 / 66**

Etching – 4/20

Signed and dated 65/66

Dim.: 66.2 × 52.0 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Die Könige/Os Reis – Costa Pinheiro*, G. Leonhart, München 1966 (cat. p. 23).
- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964 – 66, Retrospectiva* (cat. n. 62):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.
- *Costa Pinheiro*, G. dos Paços do Concelho, Tomar 2009.







# 04.

## — D. INÊS DE CASTRO (c. 1320/1325 – 1355)

Vítima de um amor misteriosamente impossível, condenada por uma razão de Estado que não foi mais do que uma das mãos do Destino, o episódio em torno da morte de Inês de Castro, amante do então Infante D. Pedro, teve uma repercussão tão poderosa que fez nascer uma lenda de amor que acabou por se entranhar profundamente no imaginário popular português. Coroada com todos os quatro naipes das cartas de jogar, num esquisso a tinta-da-china de 1966 (fig. 17) D. Inês ostenta faces coradas, pequena boca contida e amargurada à qual se assomam olhos-pomba lacrimejantes. Em baixo, junto às mãos enlaçadas, lê-se: “*Inês de Castro / memória popular / do que podia ter / sido se fosse e é...*”. No poema “Ulisses” da *Mensagem* Fernando Pessoa sintetiza magistralmente este processo de mitificação que fez da Bem-Amada uma figura perpétua: “*Assim a lenda se escorre / A entrar na realidade, / E a fecundá-la decorre. / Em baixo, a vida, metade / De nada, morre*”<sup>6</sup>. Num outro estudo a tinta-da-china (fig. 16), as pombas desaparecem e, no seu lugar, corações invertidos vertem uma pequenina lágrima. Reza a lenda que foram as lágrimas derramadas por Inês durante a sua morte que deram origem à Fonte dos Amores, ainda hoje localizada nos fundos da Quinta das Lágrimas, em Coimbra.

Luís Vaz de Camões faz-lhe menção em *Os Lusíadas*: “*Dos amores de Inês’, que ali passaram. / Vede que fresca fonte rega as flores, / Que lágrimas são a água, e o nome Amores!*”<sup>7</sup>. Em três estudos com ligeiras variações (figs. 13, 14 e 15), a “*cândida e bela*” Inês enverga uma enorme coroa de rainha, encimada pelo naipe dos ouros, dando assim corpo à lenda de que ela fora rainha só depois de morta e coroada em nome do amor eterno. ✍

Bruno Marques

<sup>6</sup> Primeira Parte – Brasão, I poema da II subparte – Os Castelos.

<sup>7</sup> Canto III, estrofe 135.

13. INÊS DE CASTRO, 1965

Técnica mista s/ papel

Não assinado; datado 1965 c.i.d.

Dim.: 75,9 × 53,8 cm

D1490

INÊS DE CASTRO, 1965

Mixed media on paper

Unsigned; dated 1965

Dim.: 75.9 × 53.8 cm

---

*Figurou em: / Exhibited at:*

— *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 23):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.







14. D. INÊS DE CASTRO, 1965

Técnica mista s/ papel

Não assinado; datado 18/11/65 c.i.d.

Dim.: 40,3 × 30,0 cm

D1491

D. INÊS DE CASTRO, 1965

Mixed media on paper

Unsigned; dated 18/11/65

Dim.: 40.3 × 30.0 cm



15. D. INÊS DE CASTRO, 1965/66

Água-forte – 4/20

Assinado e datado 65/66 c.i.d.

Dim.: 66,0 × 53,3 cm

AF3

D. INÊS DE CASTRO, 1965/66

Etching – 4/20

Signed and dated 65/66

Dim.: 66.0 × 53.3 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- *Die Könige/Os Reis* – Costa Pinheiro, G. Leonhart, München 1966 (cat. p. 23).
- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 63):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.
- *Costa Pinheiro, G. dos Paços do Concelho, Tomar 2009.*



16. D. INÊS DE CASTRO, 1966

Tinta-da-china s/ papel

Não assinado; datado 25-4-66 c.i.d.

Dim.: 41,8 × 59,0 cm

D1492

D. INÊS DE CASTRO, 1966

Indian ink on paper

Unsigned; dated 25-4-66

Dim.: 41.8 × 59.0 cm

Figurou em: / Exhibited at:

— Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, Retrospectiva (cat. n. 24):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.





17. INÊS DE CASTRO – MEMÓRIA POPULAR DO QUE PODERIA TER SIDO SE FOSSE E É..., 1966  
Tinta-da-china s/ papel  
Assinado e datado VII 66 c.i.e.  
Dim.: 39,8 x 29,8 cm  
D1493

INÊS DE CASTRO – MEMÓRIA POPULAR DO QUE PODERIA TER SIDO SE FOSSE E É..., 1966  
Indian ink on paper  
Signed and dated VII 66  
Dim.: 39.8 x 29.8 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva (cat. n. 25):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.





# 05.

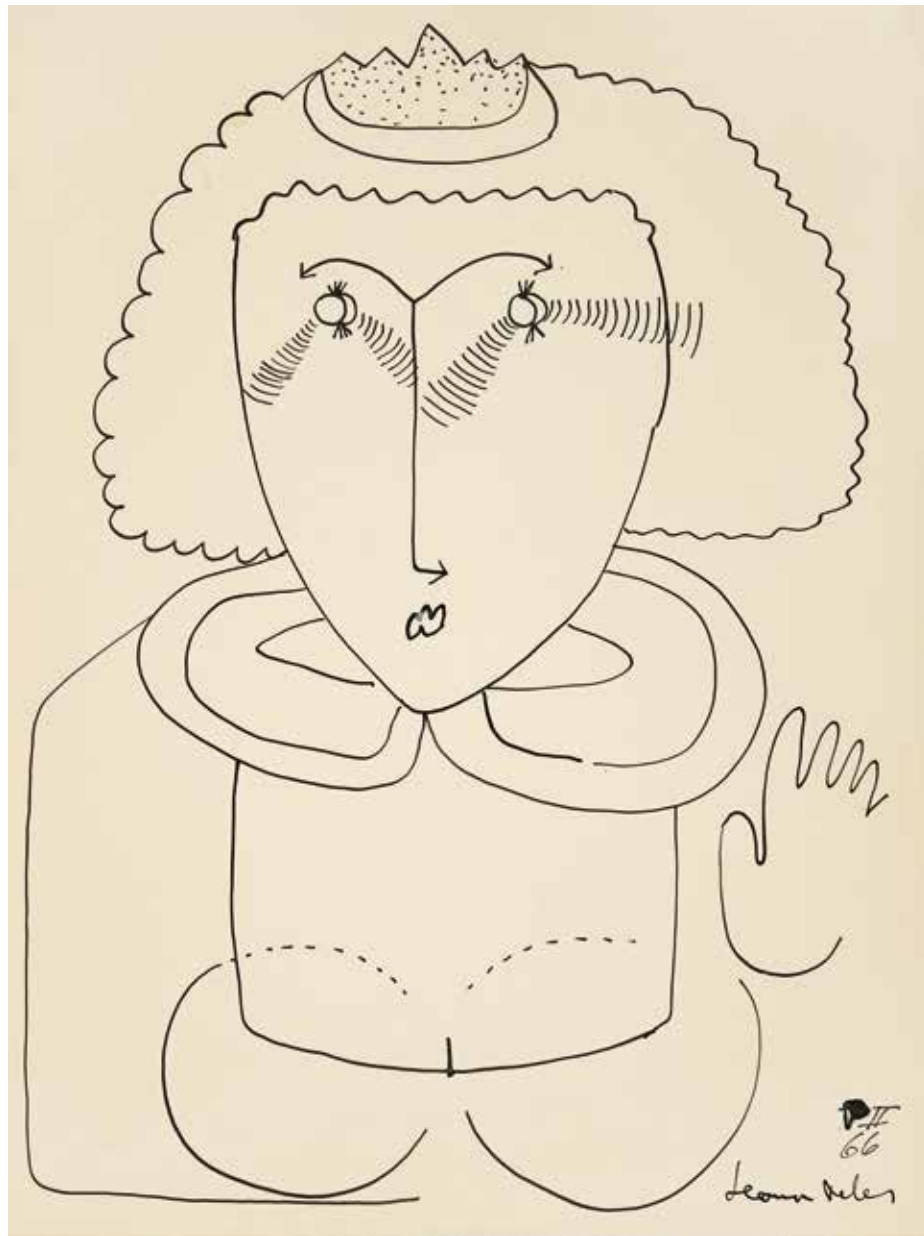
## — D. LEONOR TELES (c. 1350 – 1406?)

### A ALEIVOSA

Tida por alguns como “ambiciosa e perversa”, a rainha consorte de D. Fernando e a quem o povo chamou, desrespeitosamente, “A Aleivosa”, é uma das personagens históricas mais odiadas em Portugal. Num esboço preliminar (fig. 18), D. Leonor, obcecada por poder, irradia ondas dos seus olhos. Caricatura da imagem que dela fez o principal cronista da dinastia de Avis: além de traidora e adúltera, é cismática e herege. É por esta via que podemos ler o primoroso vestido de corte de cujo generoso decote espreitam, atrevidos, dois volumosos seios com os quais teria enfeitado o rei D. Fernando. A beleza superficial, a extravagância, a fala incontida e a tenacidade em manifestar e fazer valer sua vontade são traços marcantes da Leonor vista por Fernão Lopes. Dois estudos a tinta-da-china de 1966 (figs. 19 e 20) dão forma a uma rainha altiva, com rosto oval, olhos penetrantes, pescoço alongado envolto por um excêntrico laçarote ou gargantilha. O seu desmedido cabelo — símbolo de poder e feitiçaria — armado em meia-lua, como se envergasse uma frondosa copa, termina no topo com uma coroa pentagonal. Após a tentativa de conjugar a efigie com o escudo e a cruz de Cristo num esboço a tinta-da-china, onde o naipe das espadas insidiosamente se funde com o

perfil de um elegante seio (fig. 21), em dois estudos próximos, Leonor traz no seu rosto a sombra de um vulto (figs. 22 e 23). Num estudo feito com técnica mista (fig. 25), dentro de uma estrutura cruciforme, a efigie fragmenta-se e abstractaliza-se. Em baixo, dentro de duas janelas-escudo, um mesmo cavaleiro armadurado com um “x” de erro, rodopia sem gravidade num eterno limbo. Entre esses dois hieráticos espectros, impõem-se, triunfante, a cruz florida (verde) sotoposta. Esta conjugação, entre figura espectral e o emblema da nova dinastia, poderá remeter para os efeitos, certamente traumáticos para a rainha, que advieram da sentença de morte do Conde Andeiro — amante de D. Leonor que era, na verdade, quem tudo mandava e governava —, executada por D. João, Mestre de Avis, em nome da Pátria ameaçada. Num outro estudo a técnica mista sobre papel (fig. 24), esse cavaleiro já paira jazente sobre a cabeça da rainha, enquanto os seus olhos buliçosos, atravessados por sombras, denunciam, no seu altivo porte de corte, as jogadas de bastidores e de intrigas que abundaram em levandade e ânsia desmedida de poder. ➤

*Bruno Marques*



18. LEONOR TELES, 1966

Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado; datado VII 66 c.i.d.  
Dim.: 40,4 × 29,9 cm  
D1495

LEONOR TELES, 1966

Indian ink on paper  
Unsigned; dated VII 66  
Dim.: 40.4 × 29.9 cm





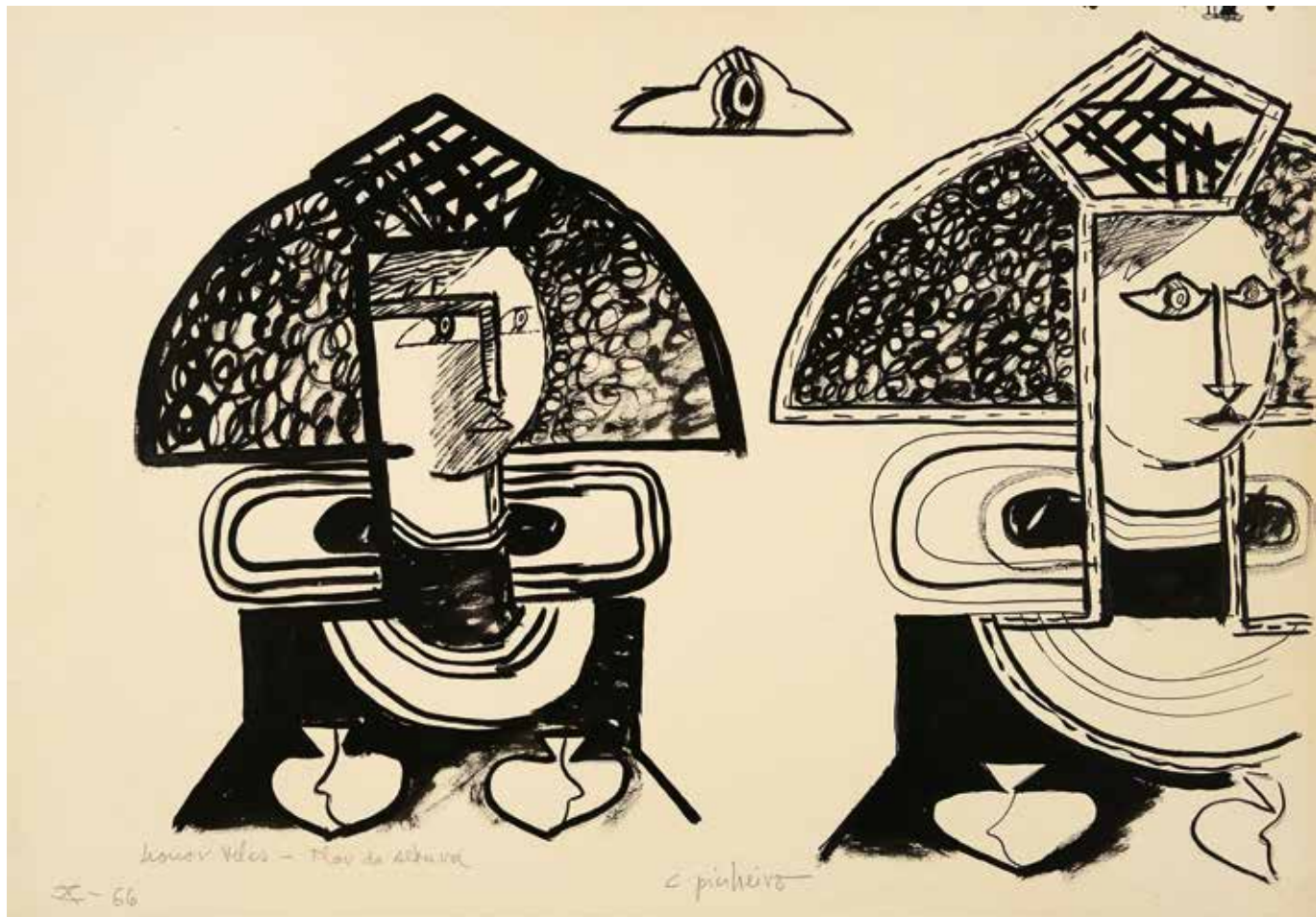
19. LEONOR TELES, 1966

Tinta-da-china s/ papel  
Assinado e datado 66 c.i.d.  
Dim.: 41,6 × 59,2 cm  
D1496

LEONOR TELES, 1966

Indian ink on paper  
Signed and dated 66  
Dim.: 41.6 × 59.2 cm





20. LEONOR TELES – FLOR DA ALTURA, 1966

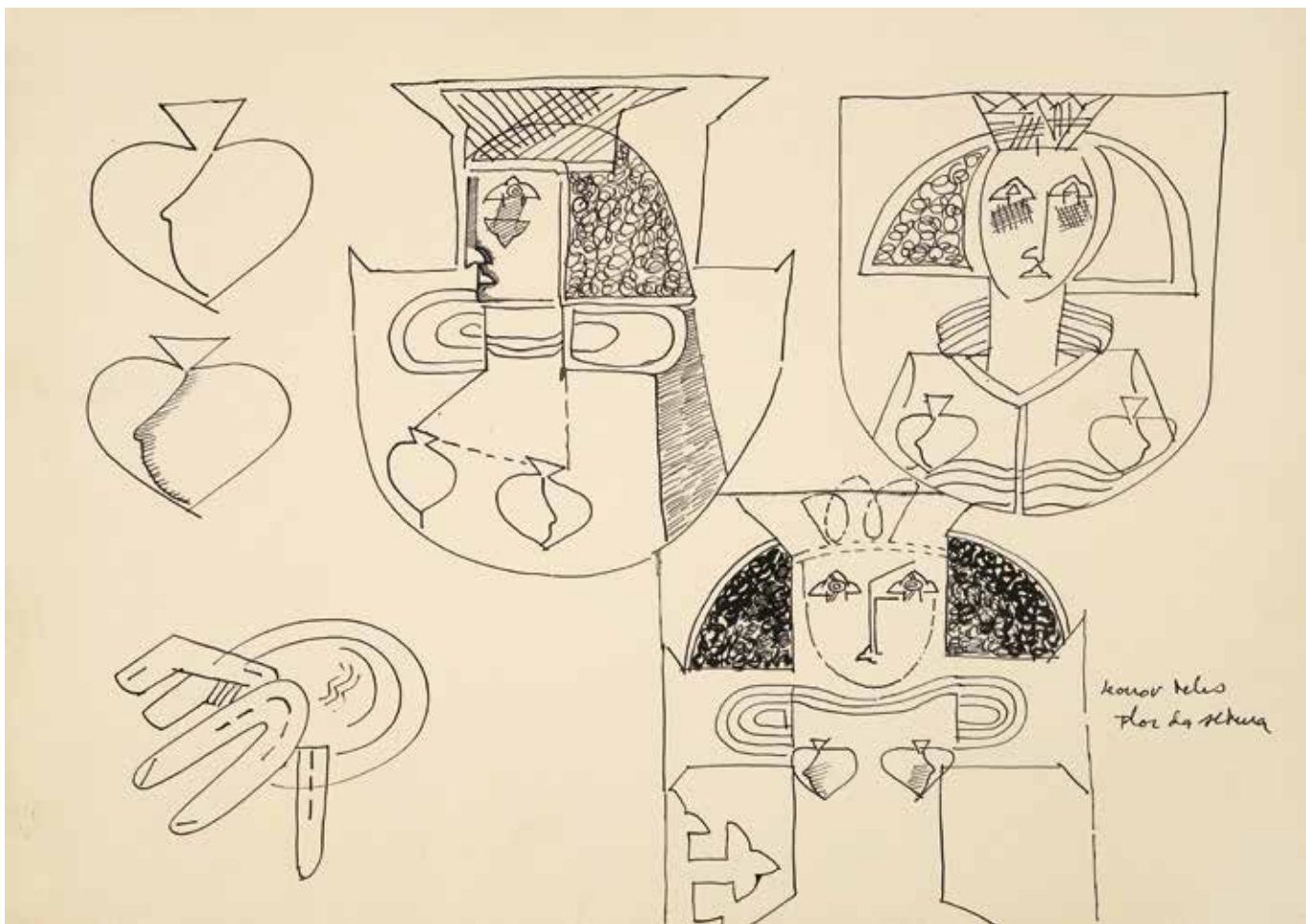
Tinta-da-china e carvão s/ papel  
Assinado ao centro e datado X-66 c.i.e.  
Dim.: 41,5 × 59,0 cm  
D1497

LEONOR TELES – FLOR DA ALTURA, 1966

Indian ink and charcoal on paper  
Signed and dated X-66  
Dim.: 41.5 × 59.0 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, Retrospectiva (cat. n. 28):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.



**21. LEONOR TELES – FLOR DA ALTURA**

Tinta-da-china s/ papel  
 Não assinado e não datado  
 Dim.: 41,7 × 59,1 cm  
 D1499

**LEONOR TELES – FLOR DA ALTURA**

Indian ink on paper  
 Unsigned and undated  
 Dim.: 41.7 × 59.1 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 32):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.



22. D. LEONOR TELES

Técnica mista s/ papel

Não assinado; datado 17/10/65 do lado direito

Dim.: 40,3 × 30,0 cm

D1494

D. LEONOR TELES

Mixed media on paper

Unsigned; dated 17/10/65

Dim.: 40.3 × 30.0 cm





**23. D. LEONOR TELES, 1965 / 66**

Água-forte – 4/20

Assinado e datado 65/66 c.i.d.

Dim.: 66,5 × 53,5 cm

AF4

**D. LEONOR TELES, 1965 / 66**

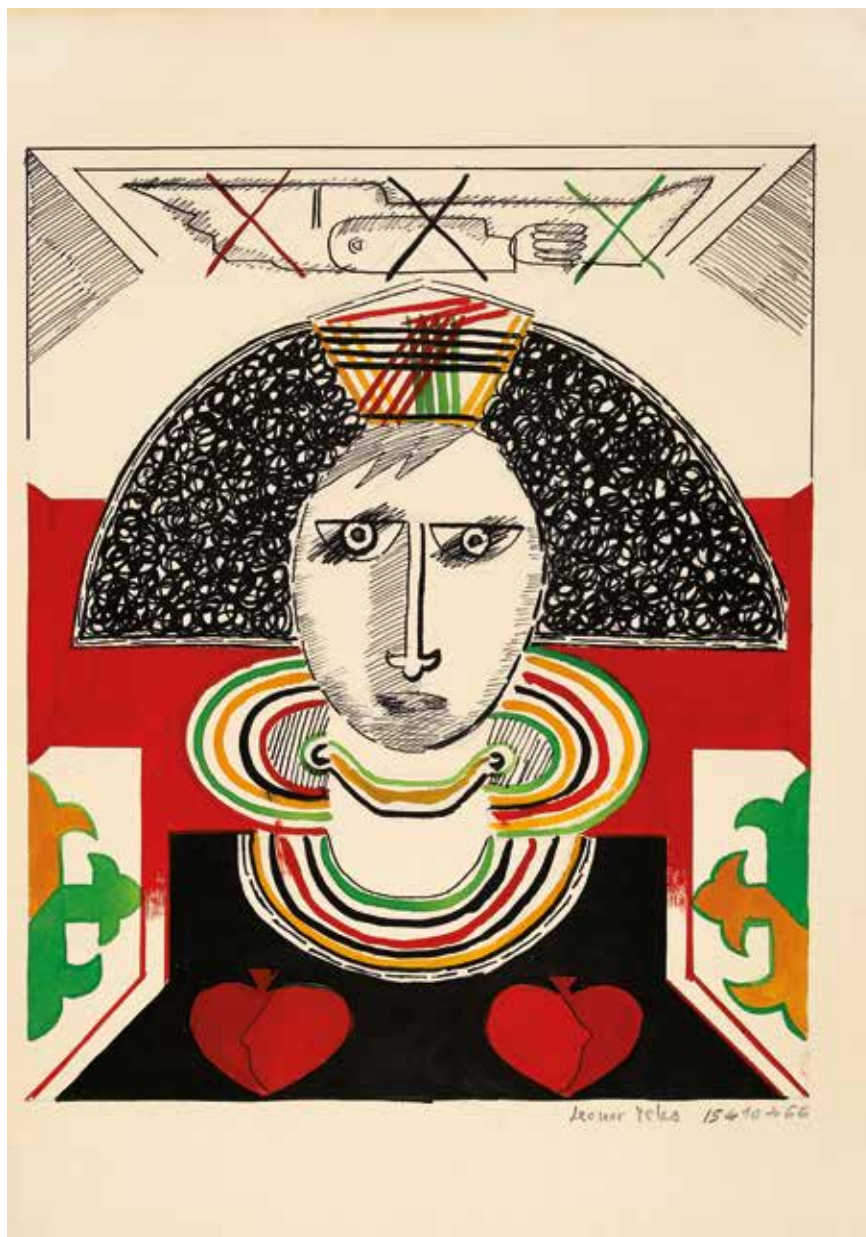
Etching – 4/20

Signed and dated 65/66

Dim.: 66,5 × 53,5 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Die Könige/Os Reis* – Costa Pinheiro, G. Leonhart, München 1966 (cat. p. 23).
- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964 – 66, Retrospectiva* (cat. n. 64):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.
- *Costa Pinheiro, G. dos Paços do Concelho, Tomar 2009.*



24. LEONOR TELES, 1966

Técnica mista s/ papel

Não assinado; datado 15-10-66 c.i.d.

Dim.: 59,4 × 41,8 cm

D1498

LEONOR TELES, 1966

Mixed media on paper

Unsigned; dated 15-10-66

Dim.: 59.4 × 41.8 cm

Figurou em: / Exhibited at:

— Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, Retrospectiva (cat. n. 27):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.



25. D. LEONOR TELES, 1966

Técnica mista s/ papel  
 Não assinado; datado 29-X-66 c.i.d.  
 Dim.: 59,2 x 41,9 cm  
 D1500

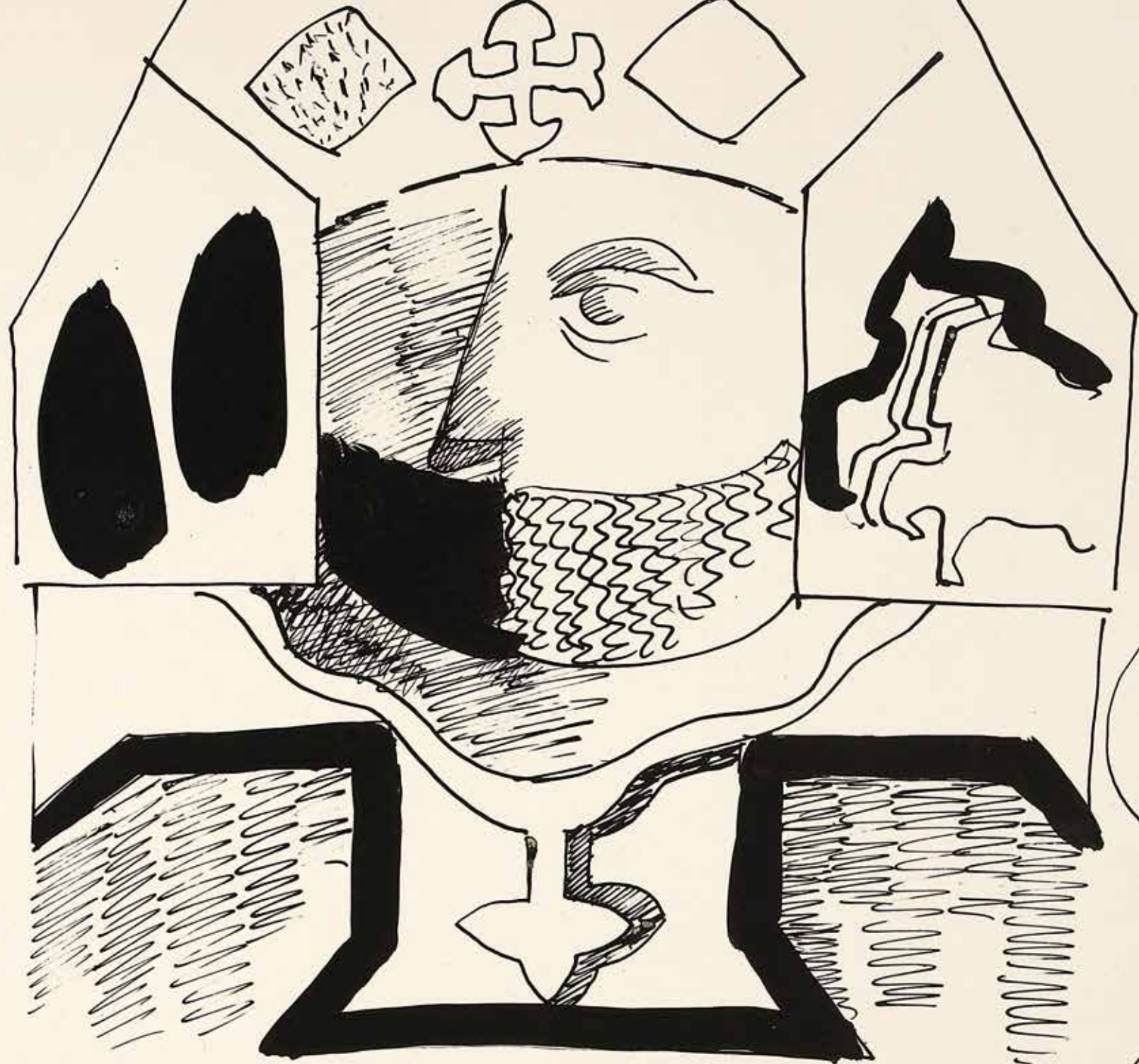
D. LEONOR TELES, 1966

Mixed media on paper  
 Unsigned; dated 29-X-66  
 Dim.: 59.2 x 41.9 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, Retrospectiva (cat. n. 31):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.





D. João I



# 06.

## — D. JOÃO I DE PORTUGAL (1357 – 1433) O DE BOA MEMÓRIA

Como exemplo maior de coragem e patriotismo (“*Que houveste a glória e deste o exemplo*”<sup>8</sup>), Mestre de Avis é o protagonista de um dos momentos mais decisivos da história de Portugal. Por isso escreveu Fernando Pessoa na *Mensagem*: “*O homem e a hora são um só / O homem acha o seu Destino*”. Foi cognominado *O de Boa Memória*, em homenagem à memória viva dos seus feitos (“*eleito em sua fama*”), entre eles a lembrança de Aljubarrota, a luta pela independência e a expansão territorial que marcou o início da gesta dos Descobrimentos.

A par com a rainha D. Maria II, D. João I é o outro monarca a cujo estudo preliminar Costa Pinheiro não deu continuidade, não chegando por isso a ver qualquer versão a óleo. No único desenho a tinta-da-china que dele dispomos, ladeado pela sua rainha D. Filipa de Lencastre e por um dos seus infantes, o D. Pedro das sete partidas, D. João I aparece enquadrado na cruz de Cristo. Em baixo, uma ponta da cruz florenciada sotoposta sinaliza o surgimento da Casa de Avis e o advento de um novo ramo da dinastia.

A convivência entre João I e Filipa de Lencastre no mesmo desenho faz eco da *Mensagem*. Fernando Pessoa divide o número Sétimo em duas partes (I e II), como se rei e rainha constituíssem um díptico em razão de D. João I, com D. Filipa de Lencastre, formar o tronco da frondosa árvore que gerou aquela que levará o epíteto de “*Ínclita Geração*”, cunhado por Luís de Camões n’*Os Lusíadas*: “*Mas, pera defensão dos Lusitanos,*

*Deixou, quem o levou, quem governasse/ E aumentasse a terra mais que dantes:/ Ínclita geração, altos Infantes.*”<sup>9</sup>

Numa das áreas exteriores à grande cruz de Cristo, a silhueta de um touro que, com porte vitorioso, ergue a pata direita, é símbolo de força física, de poder e de virilidade, representando fertilidade e a capacidade de procriar, sinónimo de extensão da vida; mas é igualmente um conhecido emblema de Espanha. Mestre de Avis não só pôs fim a uma conspiração na corte que pretendia entregar o trono português a Castela (ele foi o escolhido para liderar uma revolta contra a regente Leonor Teles, rainha viúva), como enquanto “regedor e defensor do Reino” tratou então de defender o país contra as investidas castelhanas, rodeando-se de amigos que o apoiaram, como Nuno Álvares Pereira, que se revelou ser um génio militar. Do lado oposto, as duas manchas negras poderão ser alusivas ao tumulto da guerra civil que ensombrou o reino e ao cárcere em Évora (com ordem de execução) ao qual o Mestre de Avis foi sujeito, devido a intrigas da então rainha Leonor Teles. Se atendermos ao poema que Pessoa lhe consagra na *Mensagem* (“*É, na ara da nossa alma interna,/ A que repele, eterna chama,/ A sombra eterna*”), estas serão as sombras que o vulto de D. João I heroicamente repele, e que representam as trevas que para sempre ameaçarão o Destino de Portugal. ✎

Bruno Marques

<sup>8</sup> “D. João o Primeiro” (Primeira Parte – Brasão, VII–I poema da II subparte – Os Castelos).

<sup>9</sup> Canto IV, estrofe 50.

26. D. JOÃO I, D. FILIPA DE LENCASTRE E  
INFANTE D. PEDRO, 1966  
Tinta-da-china s/ papel  
Assinado e datado VIII – 66 c.i.d.  
Dim.: 44,0 × 62,2 cm  
D1503

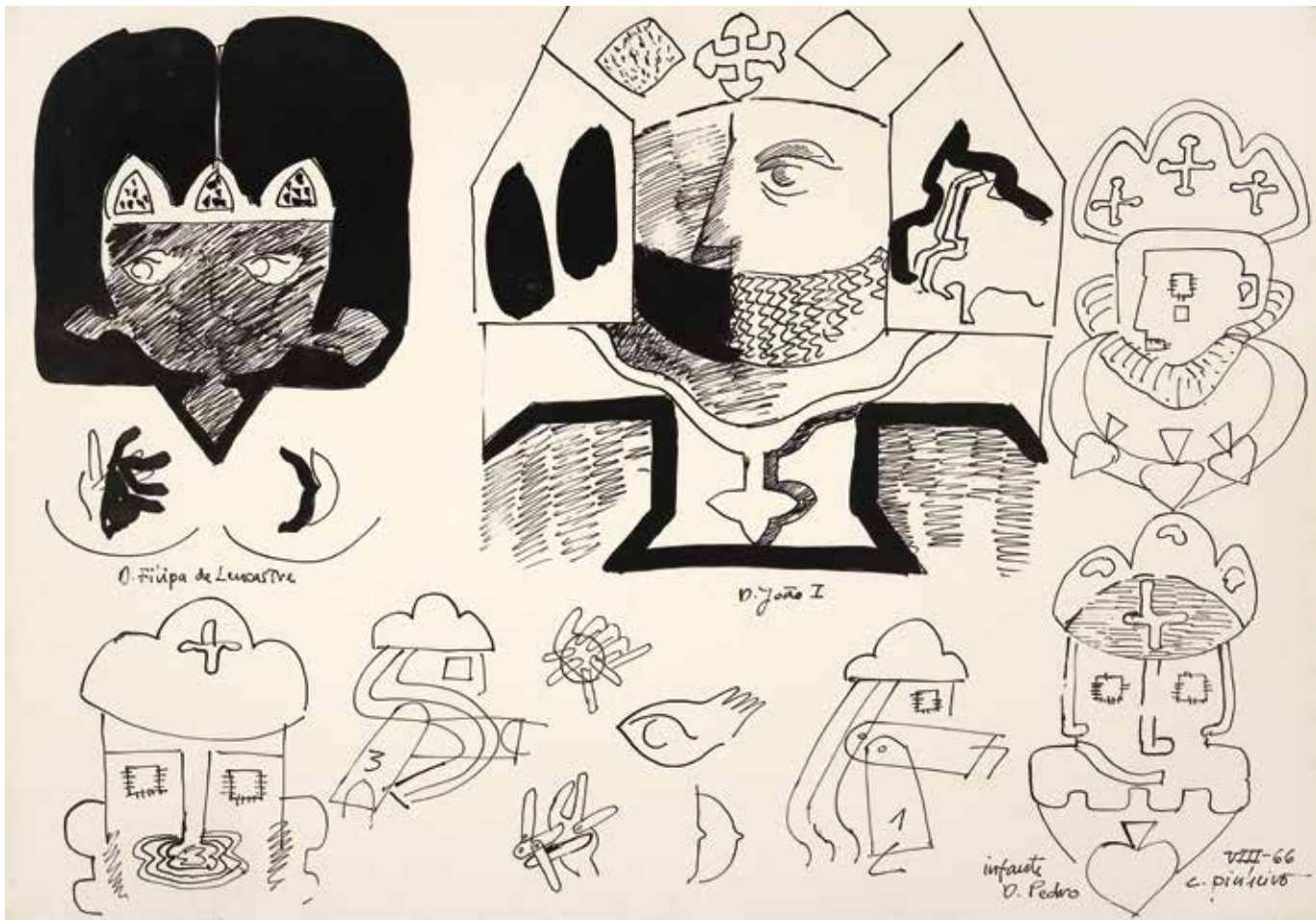
D. JOÃO I, D. FILIPA DE LENCASTRE E  
INFANTE D. PEDRO, 1966  
Indian ink on paper  
Signed and dated VIII – 66  
Dim.: 44.0 × 62.2 cm

---

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 33 e 43):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.









# 07.

## — D. FILIPA DE LENCASTRE (1360 – 1415)

Em dois estudos preliminares a tinta-da-china (fig. 26 e 27) começa a vislumbrar-se um rosto emoldurado pelo brasão da cruz de Avis anunciando a nova dinastia na história de Portugal. O termo “Avis” tem origem na palavra “ave”, o que dá sentido aos olhos da rainha. Quando se manifestou fisicamente o Espírito Santo fê-lo em forma de uma ave, o que poderá aludir aqui ao facto de, com o início da dinastia por ela gerada, ter despontando uma nova demanda, uma nova missão sagrada, o desbravamento dos mares, que serviria para levar a palavra de Deus aos quatro cantos do mundo.

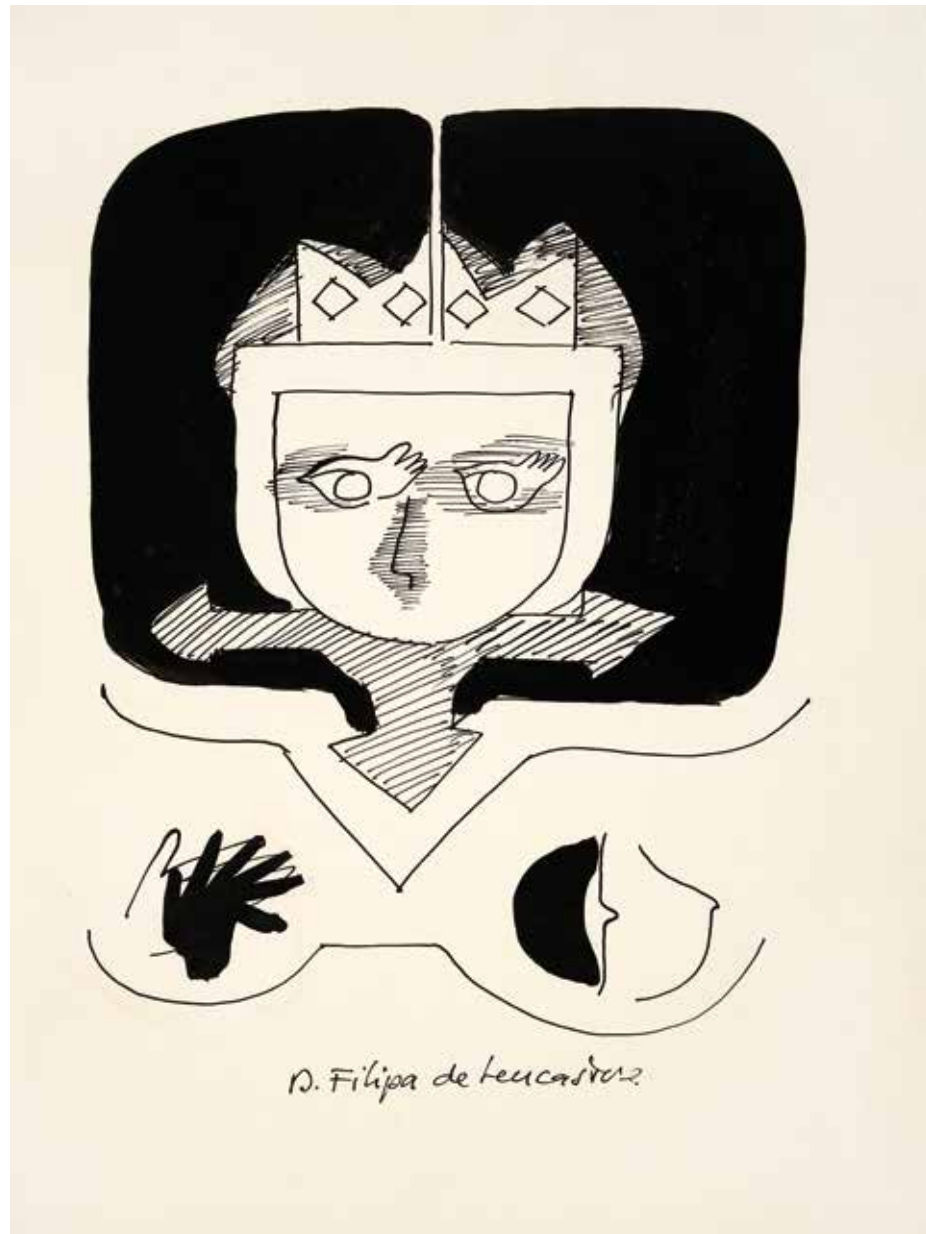
Num outro esboço, convivendo com um esquisso do seu infante D. Pedro, o semblante endurece e abstractaliza-se (fig. 28). As meninas dos olhos desapareceram cedendo à frieza imposta pelo escudo de armas. A sua gravidade e virtude saxónicas exprimem-se agora numa máscara serena, símbolo do sentimento arreigado do dever. Ecoam aqui as palavras do poeta (“*Volve a nós teu rosto sério*”<sup>10</sup>), evocando uma conduta moral irrepreensível enquadrada no moralismo puritano inglês. Exceptuando a cruz florida sotoposta que, diversamente colorida, remata as extremidades que ladeiam o rosto-brasão da figura, na serigrafia (fig. 29) a composição já está muito próxima da versão em tela (fig. 30). Na zona do peito, uma rede confina uma mão e um seio. Costa Pinheiro acena para

diferentes dimensões do mito que a reveste, se antendermos às palavras de Fernando Pessoa na *Mensagem*. O seu seio refere-se a D. Filipa como matriz geradora (“*Humano ventre do Império*”) de reis e infantes, considerados “*génios*” por Pessoa e que Luís Vaz de Camões havia designado de “*Ínclita Geração*”. Do ponto de vista mítico e espiritual esta figura enquadra-se ainda na tradição cavaleiresca do Rei Artur e da sua Távola Redonda, metaforizada em “*Princesa do Santo Gral*”, e na Virgem Santíssima no momento da Anunciação (“*Que arcanjo teus sonhos veio / Velar, maternos, um dia?*”). Suportada por uma forma triangular invertida — símbolo universal do ventre —, a efígie da rainha compagina-se com o Graal medieval, vaso que recolheu o sangue de Cristo na Última Ceia, e que contém, ao mesmo tempo, a tradição momentaneamente perdida e a bebida da imortalidade. O verde que rodeia o corpo central da figura torna também D. Filipa num símbolo de fertilidade, da mulher enquanto ser místico, detentora da força que gera vida. A este se acresce o vermelho que “*escorre*” em baixo, possível metáfora do sangue derramado nos seus partos, num paralelismo ao heroísmo daqueles que morreram servindo a pátria. ✍

Bruno Marques

<sup>10</sup> “D. Filipa de Lencastre” (VII poema da II subparte – Os Castelos).





**27. D. FILIPA DE LENCASTRE**

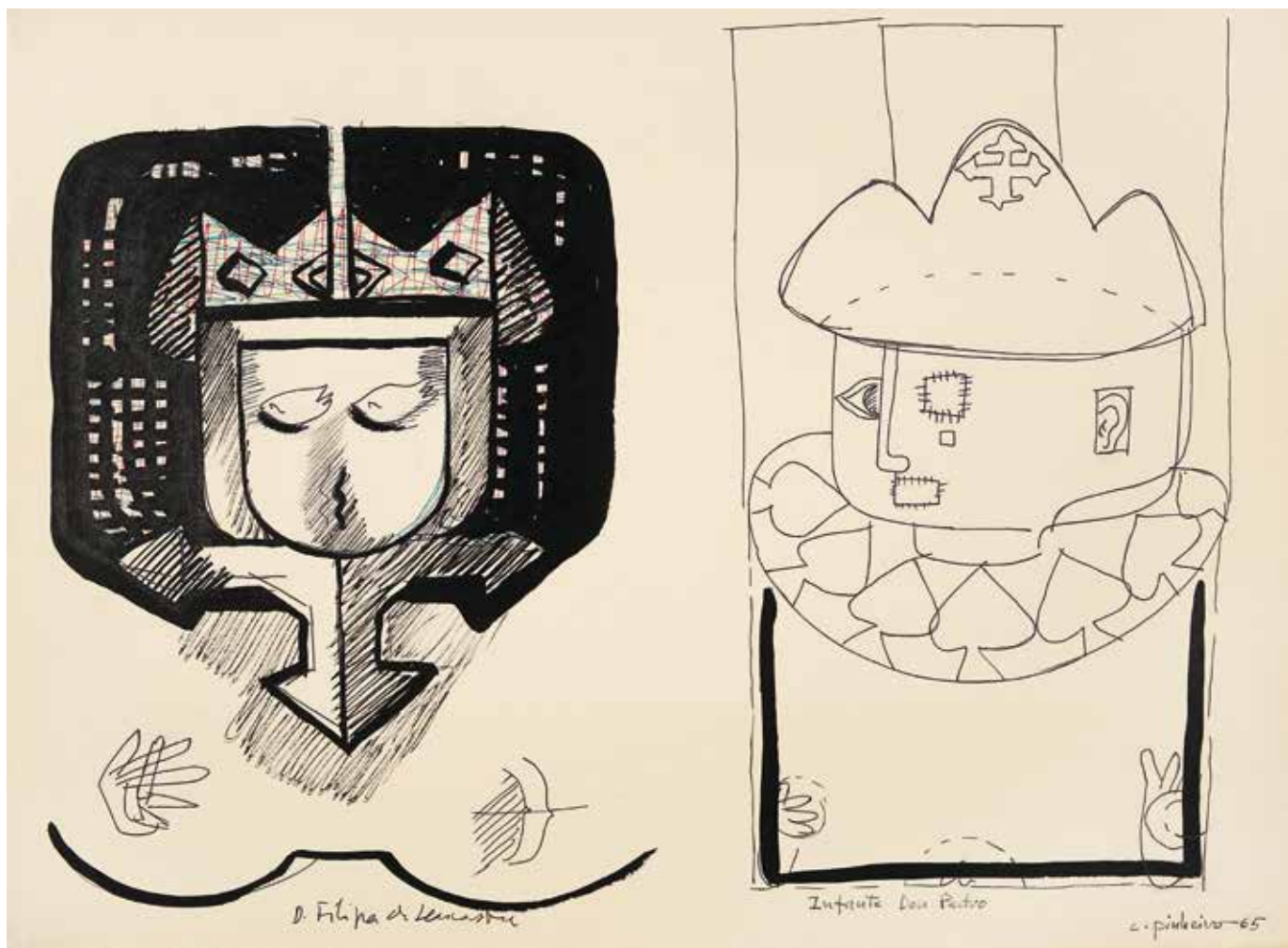
Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado e não datado  
Dim.: 39,8 × 29,8 cm  
D1501

**D. FILIPA DE LENCASTRE**

Indian ink on paper  
Unsigned and undated  
Dim.: 39.8 × 29.8 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Die Könige/Os Reis* – Costa Pinheiro, G. Leonhart, München 1966 (cat. s/n.).
- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 35):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.
- *Costa Pinheiro – Navegadores*, G. Fernando Santos, Porto 2001.



28. D. FILIPA DE LENCASTRE E INFANTE DOM PEDRO, 1965

Técnica mista s/ papel  
 Assinado e datado 65 c.i.d.  
 Dim.: 41,8 × 56,2 cm  
 D1502

D. FILIPA DE LENCASTRE E INFANTE DOM PEDRO, 1965

Mixed media on paper  
 Signed and dated 65  
 Dim.: 41.8 × 56.2 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva (cat. n. 34):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.



**29. FILIPA DE LENCASTRE, 1966**

Serigrafia – 14/30

Assinado e datado 66 c.i.d.

Dim.: 75,7 × 53,9 cm

S1

**FILIPA DE LENCASTRE, 1966**

Serigraphy – 14/30

Signed and dated 66

Dim.: 75.7 × 53.9 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

— *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 56):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.





30. D. FILIPA DE LENCASTRE, 1966

Óleo s/ tela

Assinado c.i.e. e datado 66 no verso

Dim.: 150,0 × 109,0 cm

D1398

D. FILIPA DE LENCASTRE, 1966

Oil on canvas

Signed and dated 66

Dim.: 150.0 × 109.0 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Die Könige/Os Reis – Costa Pinheiro*, G. Leonhart, München 1966 (cat. p. 15).
- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 7):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.





# 08.

## — D. DUARTE I (1391 – 1438) O ELOQUENTE E O REI-FILÓSOFO

Como mártir que acaba incorporado no selo nacional com o próprio sofrimento de Cristo em gente sua, a verdade é que o reino de D. Duarte foi tortuoso, marcado pelo desastre da campanha militar a Tânger (1437), pelo martírio do seu irmão Fernando em Fez e pela peste negra que então devassou todo o reino. Sempre resiliente e com sentido de Estado, é o monarca que se debate com as angústias interiores, as lutas familiares e as discórdias conjunturais.

Num breve desenho a tinta-da-china onde se lê “*D. Duarte I / o merencórico*”, a melancolia de um ocaso reflectido em cada olho (fig. 32) encontra outro registo nos dois estudos prévios que o pintor realiza entre outubro e novembro de 1966 (figs. 33 e 35). Lembrando uma genealogia de feição cubista, e com variantes de forte pendor gráfico e abstractizante, vários aspectos comuns dão-lhe este tom geral grave e lúgubre: planos internos totalmente dominados por um fundo negro opaco; compartimentações superiores pontuadas por dois grandes olhos semicerrados; planos inferiores mostrando duas mãos digladiando-se como forças opostas em confronto. Sinal de angústia, constantemente sofrida, e da cisão interior, duramente suportada. Poderemos arriscar dizendo que, deste

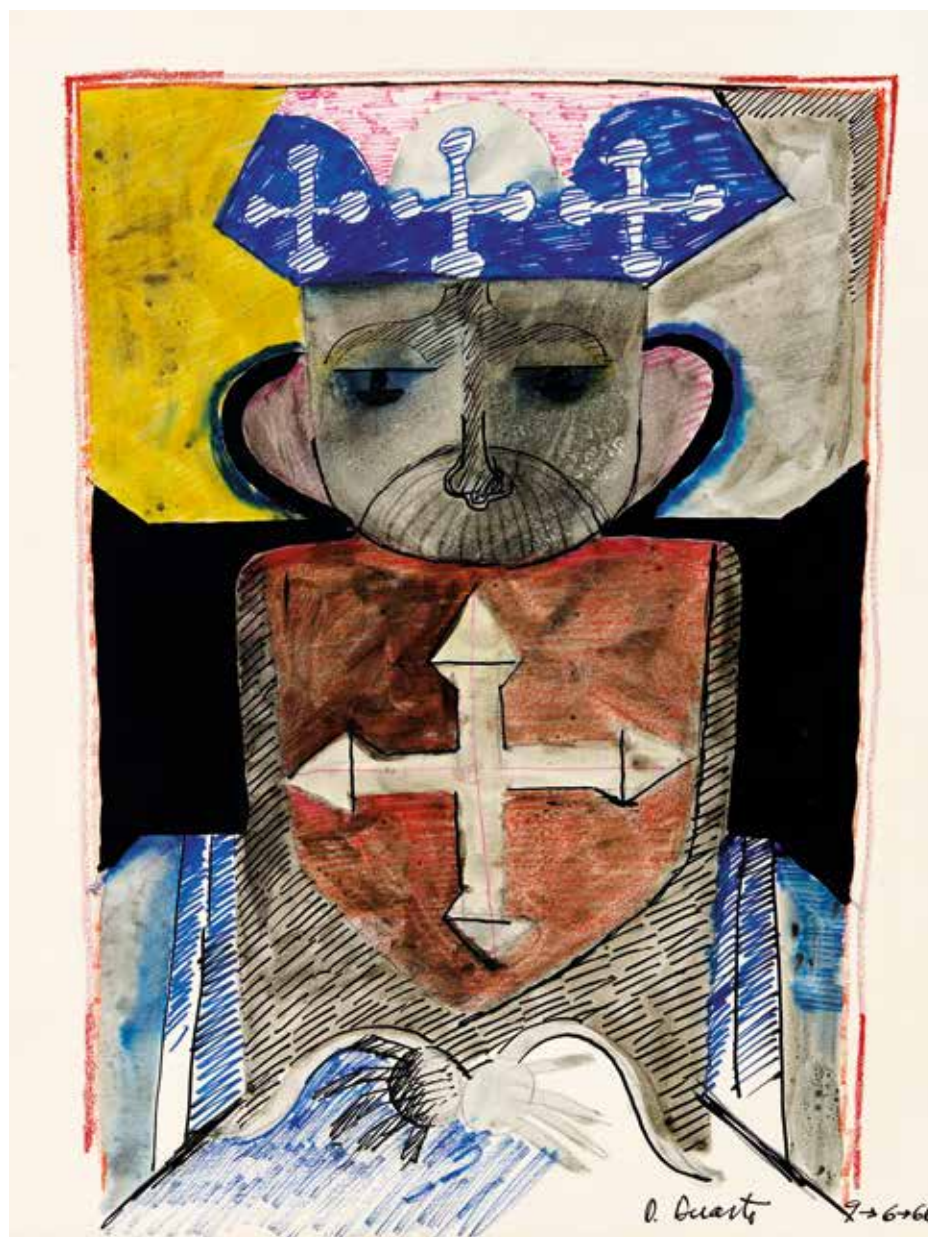
semblante de profundo lamento ecoa a homenagem que a *Mensagem* lhe presta: “*A regra de ser Rei almou meu ser, / Em dia e letra escrupuloso e fundo. / Firme em minha tristeza, tal vivi. / Cumpri contra o Destino o meu dever.*”<sup>11</sup> Depois da decomposição da figura numa serigrafia (fig. 34), que a mostra dispersa por diversas compartimentações e hiatos espaciais, um estudo a técnica mista testa as cores e fixa o esquema final (fig. 26). Um obscurecido semblante ostenta olhos marcados por fundas olheiras e pálpebras pesadas. As duas mãos juntas, laboriosas, parecem desfolhar páginas de um livro. Costa Pinheiro acentua aqui a vivência de um sofrimento que se resigna em nome de um dever superior: que é o da sua missão, o seu destino, não coincidente com a sua vocação de escritor e filósofo. O pintor vê em Duarte a figura sensível, essencialmente homem educado e amante da cultura e das letras, mas que foi forçado a governar pelo destino, passando o seu reinado amargurado com as suas opções, o martírio do irmão e a desgraça da peste. ➤

*Bruno Marques*

---

<sup>11</sup> “D. Duarte, Rei de Portugal” (Primeira Parte – Brasão, I poema da III subparte – As Quinas).



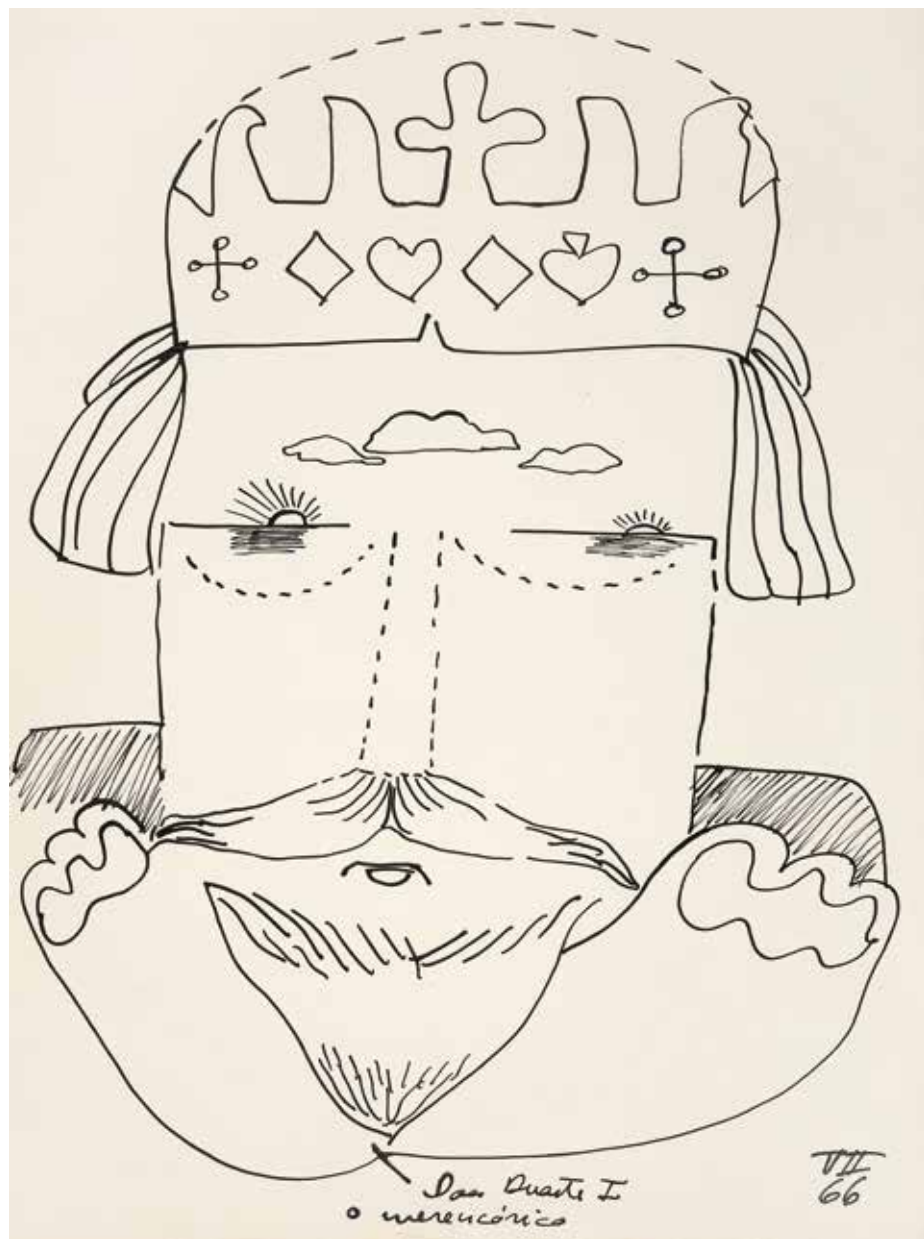


31. D. DUARTE, 1966

Técnica mista s/ papel  
Não assinado; datado 9-6-66 c.i.d.  
Dim.: 40,3 × 29,9 cm  
D1504

D. DUARTE, 1966

Mixed media on paper  
Unsigned; dated 9-6-66  
Dim.: 40.3 × 29.9 cm



32. DOM DUARTE I – O MERENCÓRICO, 1966

Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado; datado VII 66 c.i.d.  
Dim.: 39,7 × 29,8 cm  
D1505

DOM DUARTE I, 1966 – O MERENCÓRICO

Indian ink on paper  
Unsigned; dated VII 66  
Dim.: 39.7 × 29.8 cm



33. DOM DUARTE, 1966

Técnica mista s/ papel  
Não assinado; datado Nov. 66 c.i.d.  
Dim.: 57,0 × 41,9 cm  
D1506

DOM DUARTE, 1966

Mixed media on paper  
Unsigned; dated Nov. 66  
Dim.: 57.0 × 41.9 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 37):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.





34. DUARTE I, 1966

Serigrafia – 14/30  
 Assinado e datado 66 c.i.d.  
 Dim.: 75,7 × 53,8 cm  
 S2

DUARTE I, 1966

Serigraphy – 14/30  
 Signed and dated 66  
 Dim.: 75.7 × 53.8 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva (cat. n. 57):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.

35. D. DUARTE, 1966

Técnica mista s/ papel

Não assinado; datado 10-11-66 c.i.d.

Dim.: 57,2 × 41,8 cm

D1507

D. DUARTE, 1966

Mixed media on paper

Unsigned; dated 10-11-66

Dim.: 57,2 × 41,8 cm

---

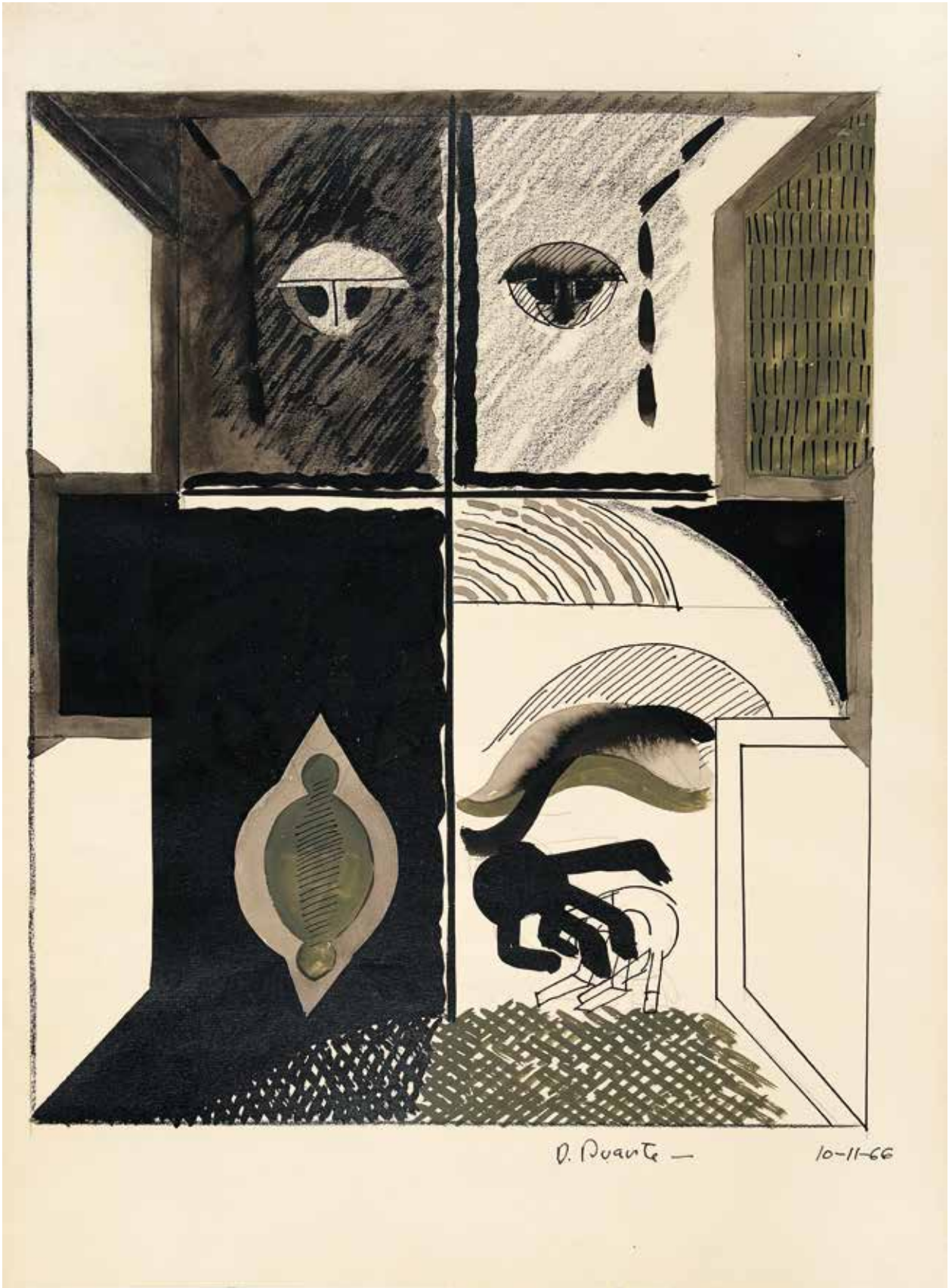
*Figurou em: / Exhibited at:*

— *Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, Retrospectiva* (cat. n. 39):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.







# 09.

## — INFANTE D. HENRIQUE (1394 – 1460) O NAVEGADOR

D. Henrique, o Cipião português, inventor do Império ultramarino, encarnou o génio latente de todo um povo, ao ser o propulsor das investigações e investimentos que levaram aos descobrimentos portugueses. Homem de acção, tornou-se símbolo das vontades e dos esforços anónimos de navegadores, cosmógrafos, mercadores e aventureiros que ajudaram o homem moderno a construir novas dimensões e perspectivas do mundo. A sua figura foi guindada à galeria dos heróis nacionais entre finais do século XIX e princípios do século XX, inserindo-se numa corrente nacionalista que desejava "reaportuguesar" Portugal.

Numa técnica mista de 1965 (fig. 36) impõem-se de imediato a imagem icónica fixada por Nuno Gonçalves nos painéis de S. Vicente, com aquele capelo negro de cardinalício. Os três pequenos escudos nele estampados serão alusivos à série de Descobrimentos, que deviam levar o pendão das quinas aos confins da terra, e imortalizar a memória do Infante. Os seus pés abrem retumbante caminho entre as ondulantes águas, constituindo o ponto onde o projecto realizado pôs fim à dualidade mar-terra. Aqui ecoam as palavras de Fernando Pessoa: “*Tem aos pés o mar novo e as mortas eras*”<sup>12</sup>. Pois o que mais o preocupava era esse mar tenebroso, que os mareantes da Idade Média julgavam impossível de transpor. No lado esquerdo, e ainda sob a égide da *Mensagem*, o pintor dá-nos a imagem de um “*imperador*” com o “*globo mundo em sua mão*”. É essa posse do mar — “*Possessio Maris*”, tal como vem expresso na epígrafe da Segunda Parte da profética obra de Pessoa, cujo

poema de abertura é justamente dedicado ao Infante<sup>13</sup> — que faz com que ele tenha realmente em suas mãos um novo mundo (o *mapa mundi*) que ninguém até então conhecia.

Num estudo feito a técnica mista (fig. 37), tomando a posição da cabeça do grifo na *Mensagem*, com os seus enormes olhos esbugalhados o Infante encarna a visão de águia, precisa e que vê à distância. O seu olhar fixa uma cruz, e enquanto a pálpebra inferior toma a forma elementar de uma embarcação, a zona superior já prefigura o reflexo luminoso de uma vela. O imobilismo próprio da figura de Valete contrasta com a forma como Costa Pinheiro metonimicamente enfatiza os pés e mãos do Infante: aos seus pés tem o futuro e o passado e na mão traz o mundo todo. Reforça-se assim a identificação entre o Infante e o percurso da expansão portuguesa. Com esta imagem, o pintor mostra, refletidas nos olhos do Navegador, as velas das caravelas portuguesas que, sob o comando do Infante de Sagres, estiveram na origem de todos os mares e de todas as terras que formam o mundo. Todo o cariz divino da obra do Infante está disseminado pelos elementos e cores que indicam luminosidade, pureza, virgindade – a orla branca e a espuma – e de sinais que transmitem a sensação de movimento em direcção a um fim. A omnipresença do mar aqui, como água-mãe, matriz geradora e símbolo da dinâmica da vida, é justamente o caminho para a iniciação ou metamorfose. Num dos planos superiores, vemos um búzio marinho, através do qual se pode ouvir o apelo do mar, sendo ele próprio símbolo das grandes viagens e das grandes evoluções.

<sup>12</sup> “O Infante D. Henrique” (Primeira Parte – Brasão, “Uma cabeça do grifo” – I poema da V subparte – O Timbre).

<sup>13</sup> “O Infante” (Segunda Parte – Mar Português, I poema).

<sup>14</sup> *Idem*.

Numa gravura de 1965/66 (fig. 38), a articulação entre linhas de espuma, a orla terrestre e o oscilante tom de azul marinho parecem evocar os versos que Pessoa lhe dedica. Configurando-se neste cenário o Infante encarna a representação metonímica do povo português com a sua predestinação, aqui enfatizada por três objetivos: pela unidade da terra (“*Deus quis que a terra fosse toda una*”<sup>14</sup>), pela unidade do mar (“*Que o mar unisse, já não separasse*”) e pela predestinação do povo português para realizar a união da terra com o mar: “*Sagrou-te e foste desvendando a espuma*”.

Em figurações mais definidas e graficamente mais rigorosas, ainda que a matricial cruz de Cristo esteja vagamente presente, na tela (fig. 39) a composição organiza-se numa

estratificação mais subtil — entre cabeça, terra, céu, mar — diluindo a anterior compartimentação de planos internos estruturada pelas janelas exteriores aos braços da cruz de Cristo. Este homem religioso, asceta, pensativo, olhando o Oceano, volta a virar-se para a direita, ou seja, para o futuro, abrindo com esse fito o imenso corredor do Atlântico para lá da costa portuguesa. ✍

*Bruno Marques*

### 36. INFANTE D. HENRIQUE, 1965

Técnica mista s/ papel

Assinado c.i.d. e datado VII – 65 c.i.e.

Dim.: 60,8 × 42,7 cm

D1508

### INFANTE D. HENRIQUE, 1965

Mixed media on paper

Signed and dated VII – 65

Dim.: 60.8 × 42.7 cm

---

*Figurou em: / Exhibited at:*

— *Os Reis, Costa Pinheiro 1964 – 66, Retrospectiva* (cat. n. 40):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.





VII -> 65

Infante D. Henrique

C. Pinheiro



37. INFANTE D. HENRIQUE, 1965

Técnica mista s/ papel

Não assinado; datado 18-10-65 c.i.d.

Dim.: 40,3 x 29,9 cm

D1509

INFANTE D. HENRIQUE, 1965

Mixed media on paper

Unsigned; dated 18-10-65

Dim.: 40.3 x 29.9 cm

Figurou em: / Exhibited at:

— Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, Retrospectiva (cat. n. 39):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.





**38. INFANTE D. HENRIQUE, 1965 / 66**

Água-forte – 4/20  
 Assinado e datado 65/66 c.i.d.  
 Dim.: 66,0 x 54,5 cm  
 AF5

**INFANTE D. HENRIQUE, 1965 / 66**

Etching – 4/20  
 Signed and dated 65/66  
 Dim.: 66.0 x 54.5 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Die Könige/Os Reis* – Costa Pinheiro, G. Leonhart, München 1966 (cat. p. 23).
- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 65):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.
- *Costa Pinheiro, G. dos Paços do Concelho*, Tomar, 2009.



39. INFANTE D. HENRIQUE, 1966

Óleo s/ tela

Assinado e datado 66 no verso

Dim.: 150,0 × 110,0 cm

D1397

INFANTE D. HENRIQUE, 1966

Oil on canvas

Signed and dated 66

Dim.: 150.0 × 110.0 cm

---

*Figurou em / Exhibited at:*

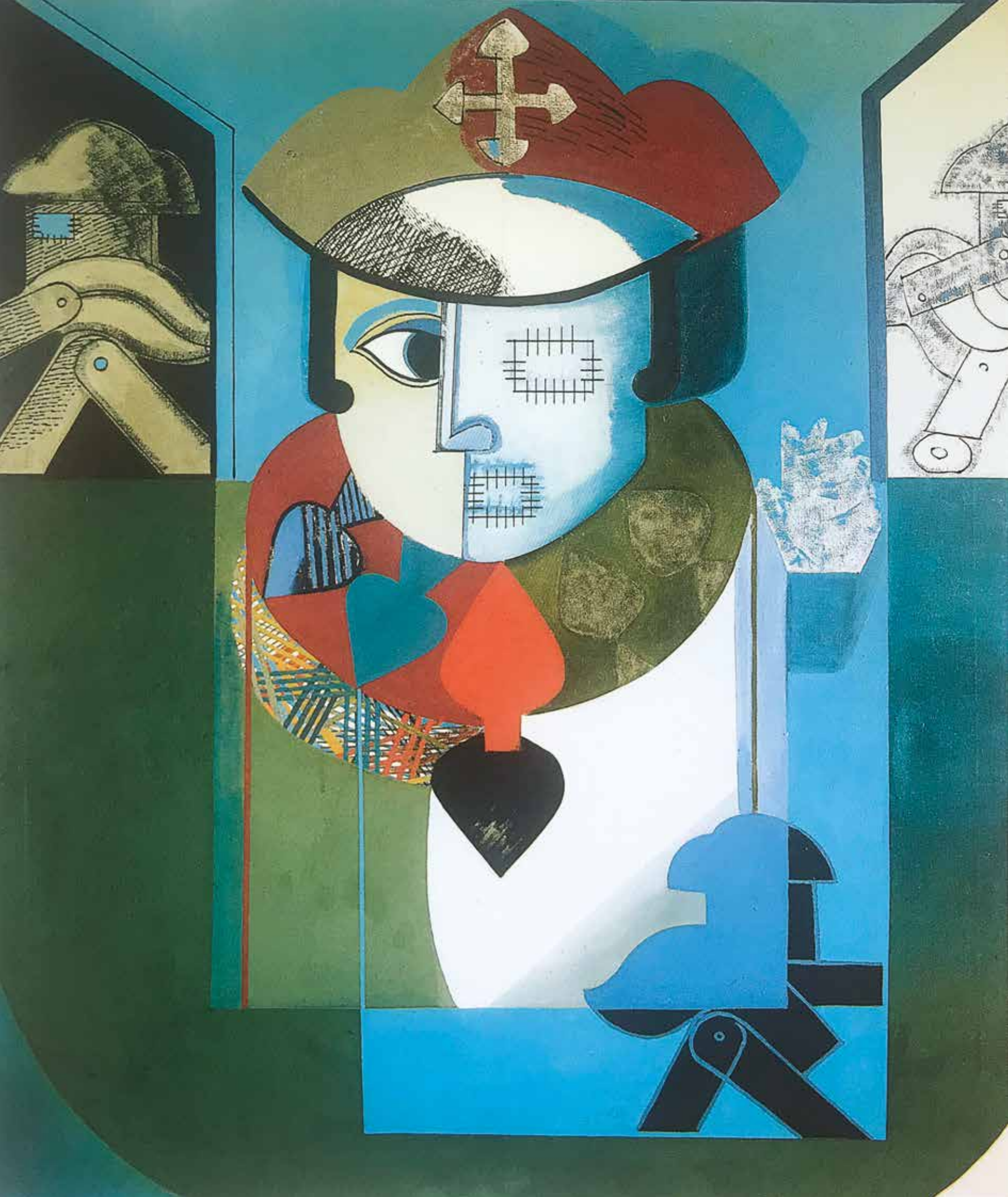
- *Die Könige/Os Reis – Costa Pinheiro*, G. Leonhart, München 1966 (cat. p. 21).
- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 9):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.
- *Costa Pinheiro – Navegadores*, G. Fernando Santos, Porto 2001 (cat. p. 9).

*Reproduzido em / Illustrated in:*

- KELLER, Nina – *Report über junge Künstler in München*, Icking/München: Kreisselmeier Verlag 1968, p. 32.
- MARQUES, Bruno – “O Retrato de Dom Sebastião: Costa Pinheiro ou a ‘Desmitificação’ da Retratarística Histórica Oficial” in *Revista de História da Arte*, n. 5, 2008 p. 199.









# 10.

## — D. PEDRO (1392 – 1449) O INFANTE DAS SETE PARTIDAS

Governava D. Afonso V há pouco mais de um ano quando, por intrigas do Paço, se convenceu de que o Infante D. Pedro, seu tio e seu sogro, ambicionava apoderar-se do trono. O embate das duas hostes deu-se em Alfarrobeira, onde, a pelejar, perdeu a vida o Infante D. Pedro. Traído e assassinado, às portas de Lisboa, o seu cadáver foi entregue à voracidade dos cães e dos milhafres, deixado a apodrecer dias e dias seguidos. Só muito depois teve sepultura, ao lado dos pais e dos irmãos, na Capela do Fundador, no mosteiro da Batalha.

Dois desenhos prévios a tinta-da-china (figs. 28 e 41) dão-nos de pronto esta dupla face em que numa delas olho e boca aparecem suturados. Personalidade axial, mas maltratada, caído em desgraça, a sua memória foi deliberadamente apagada ou distorcida. Assim o revemos no poema que lhe consagrou Sophia de Mello Breyner: “nunca choraremos bastante nem com pranto/assaz amargo e forte/aquele que fundou glória e grandeza/e recebeu em paga insulto e morte.”<sup>15</sup> Sete símbolos das espadas rodeiam o seu pescoço em alusão ao seu cognome. E no topo do seu chapelão, a indispensável cruz de Avis, emblema do carácter excepcional da sua linhagem. Depois temos este estudo colorido todo pulverizado pelos naipes dos ouros e das espadas (fig. 40) que o mostra frontal e sem qualquer estratificação de planos. Aqui três figuras descendem numa fila indiana para desembocar numa outra encimando um globo terrestre, em clara alusão às suas inúmeras viagens, e que a enumeração de 1 a 7, dentro dos quatro símbolos de ouros e dos três naipes de espadas, reforça. Uma serigrafia de 1966 (fig. 42) mostra seis figuras

em marcha com a capa levantada, mais uma vez evocativa a quem se diz que correu as sete partidas do mundo, em virtude das suas longas viagens pelas Europa, Ásia e África. Em boa verdade, sem os livros e os mapas daí trazidos pelo infante D. Pedro, a aproximação com os cartógrafos judeus e outras informações náuticas e científicas, o infante D. Henrique nunca teria iniciado e prosseguido os descobrimentos marítimos, a expansão de Portugal no mundo.

À luz do panegírico tributo que Pessoa lhe presta, Costa Pinheiro mostra que o Infante tem em si mesmo duas dimensões (*Dúplice dono, sem me dividir*<sup>16</sup>), condição assumida por quem cumpre o seu dever sem hesitar (*De dever e de ser*). Ele é um homem de fina educação e um amante da cultura (“claro em pensar”), mas igualmente um regente assertivo (“claro no querer”). A sorte protege os audazes, mas Pedro não foi tocado pelo seu condão. Homem de uma convicção feita de rocha, por ela sempre lutou, até ao fim dos seus dias, recusando até o desterro despreocupado, o que o levou, em última instância, à morte. Foi esse o destino de mais um mártir da epopeia portuguesa. ✍

Bruno Marques

<sup>15</sup> “Pranto Pelo Infante D. Pedro das Sete Partidas” (poema escrito na noite de 17–12–1961, e interrompido pela notícia da entrada dos soldados indianos em Goa). Sophia de Mello Breyner Andresen, *Livro Sexto* (1962), Editorial Caminho, abril de 2003.

<sup>16</sup> “D. Pedro, Regente de Portugal” (Primeira Parte – Brasão, III poema da III subparte – As Quinas).

40. INFANTE DAS 7 PARTIDAS

Técnica mista s/ papel  
Não assinado e não datado  
Dim.: 40,3 × 30,0 cm  
D1510

INFANTE DAS 7 PARTIDAS

Mixed media on paper  
Unsigned and undated  
Dim.: 40.3 × 30.0 cm

---

*Anotado no verso: / Annotated on the reverse:*

“Infante D. Pedro  
Filho Filipa de Lencastre + João I  
Infante das 7 partidas”







**41. INFANTE D. PEDRO**

Tinta-da-china s/ papel  
Assinado c.i.d.; não datado  
Dim.: 38,0 x 30,0 cm  
D1550

**INFANTE D. PEDRO**

Indian ink on paper  
Signed; undated  
Dim.: 38.0 x 30.0 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Die Könige/Os Reis* – Costa Pinheiro, G. Leonhart, München 1966 (cat. p. 16).
- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 42):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.



**42. INFANTE PEDRO, 1966**

Serigrafia – 14/30

Assinado e datado 66 c.i.d.

Dim.: 75,6 × 53,9 cm

S3

**INFANTE PEDRO, 1966**

Serigraphy – 14/30

Signed and dated 66

Dim.: 75.6 × 53.9 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

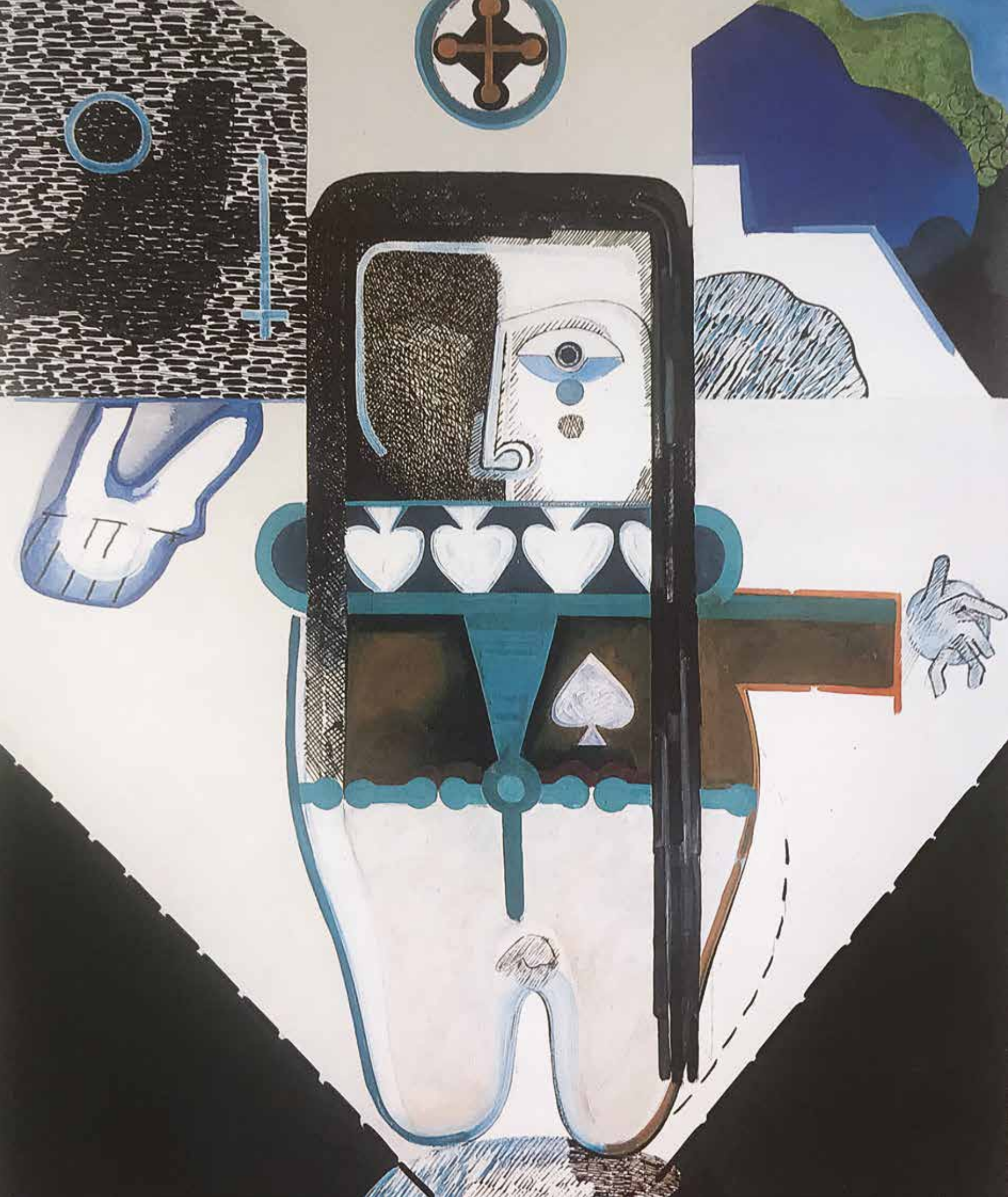
— *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 58):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.







# III.

## — INFANTE D. FERNANDO (1402 – 1443) O INFANTE SANTO

Encerrado numa estreita masmorra carregado de ferros, o infante sofria todos os tormentos com resignação e constância, e do seu cativo escrevia a seu irmão, o rei D. Duarte, aconselhando-o a que não entregasse a praça de Ceuta, que era mais importante do que a sua vida. Este rigoroso cativo, ou mais propriamente martírio, durou quase seis anos, até que faleceu.

Num estudo prévio feito com técnica mista (fig. 43), vemos uma face mergulhada numa penumbra, enquanto na outra um trágico olho verte três volumosas lágrimas. Na parte superior, abrem-se dois écrans exteriores aos limites da cruz. No do lado esquerdo, um vulto negro segura, pelos gumes, duas espadas-cruzes (“*a luz do gládio erguido*”<sup>17</sup>). Invertido, remete para a desprezível afronta a que fora sujeito o seu corpo a mando de Lazaarque, o cruel mouro, que o fez pendurar nu das ameias da muralha junto duma porta da cidade, atado pelas pernas com a cabeça para baixo. Em primeiro plano, mutilado nos seus membros inferiores, D. Fernando parece personificar a expressão popular “cortaram-lhe as pernas”. Será por essa razão que os seus pés, ladeando a figura, aparecem diagramaticamente representados com tracejados e linhas cruzadas em sinal de erro.

Os dois compartimentos internos superiores depuram-se na versão final a óleo. No lado direito, a figura torna-se mera sombra empunhando agora uma única espada que se converte em cruz, permitindo invocar uma passagem da *Mensagem*: “*Deu-me Deus o seu gládio porque eu faça / A sua santa guerra*”.

Encimado pela cruz de Avis e com o naipe das espadas no lugar do coração, D. Fernando fita-nos como um fantasma sem esperança. Chegado ao “fundo do poço”, apenas tem a seus pés um estreito abismo. Contrastando com a certeza divina e a ausência de medo do futuro que Fernando Pessoa lhe concede na *Mensagem* (“*Em minha face calma / Cheio de Deus, não temo o que virá*”), encara a morte de frente com temor e assombro. Mas, neste meio-rosto iluminado, não deixa de fazer brilhar nos seus olhos o seu destino. O uso da luz como elemento simbólico e omnipresente, em contraste com um lutuoso negro em primeiro plano, revela-nos o caminho da ascensão do infante português, que, da simples condição humana passará, com a morte, para os altos patamares do homem-mito. Por esta missão nobre e grande foi ele consagrado a Deus, para, como mártir, fazer a sua “*santa guerra*”, ou seja, uma guerra sem guerrear. Por isso, “*Sagrado em honra e em desgraça*”, pelo seu sacrifício em nome dos interesses nacionais, viria a ganhar o epíteto de Infante Santo. ✍

Bruno Marques

<sup>17</sup> “D. Fernando, Infante de Portugal” (Primeira Parte – Brasão, II poema da III subparte - As Quinas).

43. D. FERNANDO, PRÍNCIPE SANTO

Técnica mista s/ papel

Não assinado e não datado

Dim.: 40,3 × 29,9 cm

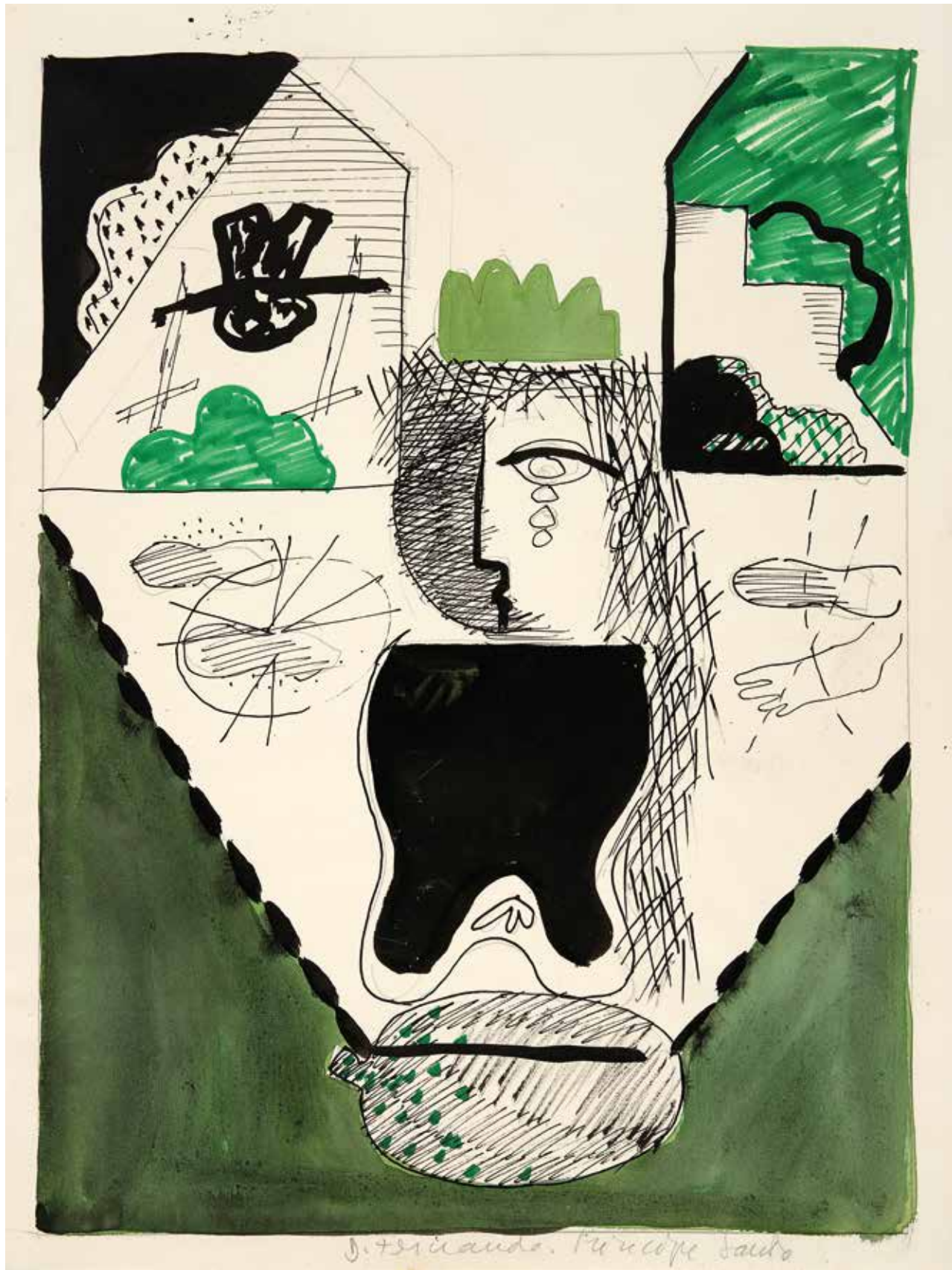
D1511

D. FERNANDO, PRÍNCIPE SANTO

Mixed media on paper

Unsigned and undated

Dim.: 40.3 × 29.9 cm







# 12.

## — D. NUNO ÁLVARES PEREIRA (1360 – 1431) O SANTO CONDESTÁVEL

Costa Pinheiro retrata na figura heróica de Nuno Álvares Pereira a dualidade de santo e guerreiro, reunindo em si acção e resignação, matéria e espírito. O tom que visualmente o pintor dá ao seu vulto acompanha o jeito de prece litúrgica que Fernando Pessoa materializa no poema que lhe consagra na *Mensagem*. A espada que se confunde com a cruz serve para transmitir a ligação do poder terreno com o poder espiritual.

Em dois desenhos a tinta-da-china e carvão (figs. 46 e 47), com uma das faces na obscuridade, o olhar de D. Nuno Álvares Pereira alinha-se com o imperioso movimento de uma mão prestes a empunhar a espada. Ressoam de pronto os versos que lhe são dedicados na *Mensagem*: “*Ergue a luz da tua espada / Para a estrada se ver!*”<sup>18</sup>. Claro tributo a um papel na história que, pela valentia do seu braço, inteireza de vontade e misticismo da sua fé, foi, no momento difícil, a maior figura de herói e de guerreiro. Num estudo feito com técnica mista (fig. 44), as cores surgem portadoras de pujante valor simbólico se postas à luz das palavras do poeta: “*Que auréola te cerca? / É a espada que, volteando, / Faz que o ar alto perca / Seu azul negro e brando.*” Nuno Álvares Pereira possui a espada que, sendo simultaneamente auréola, o eleva a símbolo da plena heroicidade, justamente por encarnar a duplo estatuto de guerreiro e de santo. No interior do seu rosto, um outro feminino, rarefeito, parece citar alguns esboços de D. Leonor Teles: Nuno tem na mira a odiada rainha.


O esquema matricial da cruz de Cristo, que caracteriza toda a série, firma-se em dois estudos. Enquanto o realizado a técnica mista de 1965 conjuga o manto negro superior com um cromatismo quente e pulverizado por parcelas de

vermelho vibrante — convocadoras do espargimento de sangue inerente às épicas batalhas que travou (fig. 45) —, o desenho a tinta-da-china de 1966, mais depurado e soturno, é dominado por negros e cinzentos (fig. 48). Em ambos está fixada a organização dos três elementos essenciais que pautarão a versão em tela: o triângulo invertido no lugar do pescoço, as duas espadas unidas ao centro e uma laboriosa cruz florenciada sotoposta que sinaliza o surgimento da Casa de Avis e o advento de um novo ramo da dinastia. Este emblema heráldico — partilhado com outras figuras da série como D. Filipa ou D. Duarte — surge aqui com o fito de evidenciar laços de parentesco, de vassalagem ou de ligação a uma causa comum ou fidelidade dinástica, política, militar.

Na serigrafia a quatro cores (fig. 49), numa composição mais estratificada nos seus elementos gráficos, a efígie fragmenta-se e desloca-se para o canto superior cedendo o lugar central à cruz de Avis. Vários planos internos mostram eventos distintos: em cima, uma figura bestial com chifres que, muito possivelmente, quer retratar o grande acto de Nuno Álvares, quando saiu vitorioso da batalha de Aljubarrota, evitando que o país caísse nas mãos de Castela e perdesse a sua independência. No canto inferior direito, se lida à luz da tradição judaico-cristã, uma pomba invoca a imagem do Espírito Santo descendo sob a forma corpórea. Numa perspectiva pagã, a pomba é a ave que aparece associada à imagem de Afrodite e Eros, simbolizando a realização amorosa e os desejos dos amantes. Mas nesta imagem ela tem um “X” nos olhos. Sinal de obliteração, como se significasse uma sublimação do instinto animal. Pois tal como Galaaz fez voto de castidade, também Nuno, à excepção do

<sup>18</sup> “Nun’Álvares Pereira” (Primeira Parte – Brasão, poema da IV subparte – A Coroa).

casamento quase imposto pelo pai, rei e amigos, não mais quis casar, nem manter qualquer tipo de relacionamento amoroso, tendo-se conservado casto, após a morte da sua mulher, até ao final da vida. No compartimento inferior esquerdo, uma mão energética e laboriosa, se associada ao grande cérebro que o seu vulto ostenta, reporta às suas qualidades enquanto estratega e à audácia com que comandou o exército português, que lhe valeram o reconhecimento enquanto maior génio militar português da nossa história. Como relata a história que alimenta o mito, D. Nuno Álvares Pereira nunca perdeu uma batalha, ainda que lutando sempre em desigualdade numérica perante o inimigo. Segundo os velhos cronistas, bastava ver aquela espada desembainhada para logo inspirar terror. Porém, a imagem que Costa Pinheiro nos dá pode ser lida justamente como expressão do inverso, ou seja, de um ocaso. Finda a guerra, confirmada a nova dinastia, a sua espada de soldado, que empunhara quase permanentemente durante mais de trinta anos, afigura-se-lhe doravante inútil. Chegara, pois, o momento para estar livre para o silêncio do claustro. Ele já não

é mais o cavaleiro pronto para a batalha, o guerreiro perfeito. Fora do burburinho dos palcos da batalha, após concluir a sua missão terrena, o grande defensor da independência nacional encerra-se no Convento do Carmo para assumir votos como Frei Nuno de Santa Maria, onde passa os últimos anos da sua vida, entregue à penitência e servindo os pobres. Despojando-se de todos os seus bens, escolheu para viver a mais exígua, escura e solitária cela do convento, nada o demovendo a sair do isolamento a que se votou. Depois da morte, a sua fama de santidade acendeu a devoção dos fiéis. Foram muitos os milagres supostamente realizados por sua intercessão. Apesar de no século XVII se ter pedido a sua canonização, só no século XX o Papa Bento XV o beatificou, confirmando o culto que desde tempos imemoriais se lhe prestou. 

*Bruno Marques*

#### 44. D. NUNO ÁLVARES PEREIRA, 1965

Técnica mista s/ papel  
Assinado c.i.e. e datado VII 65 c.i.d.  
Dim.: 61,0 × 42,6 cm  
D1512

#### D. NUNO ÁLVARES PEREIRA, 1965

Mixed media on paper  
Signed and dated VII 65  
Dim.: 61.0 × 42.6 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 46):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.





45. D. NUNO ÁLVARES PEREIRA, 1965  
Técnica mista s/ papel  
Não assinado; datado 17-10-65 c.i.e.  
Dim.: 40,4 × 30,0 cm  
D1513

D. NUNO ÁLVARES PEREIRA, 1965  
Mixed media on paper  
Unsigned; dated 17-10-65  
Dim.: 40.4 × 30.0 cm

---

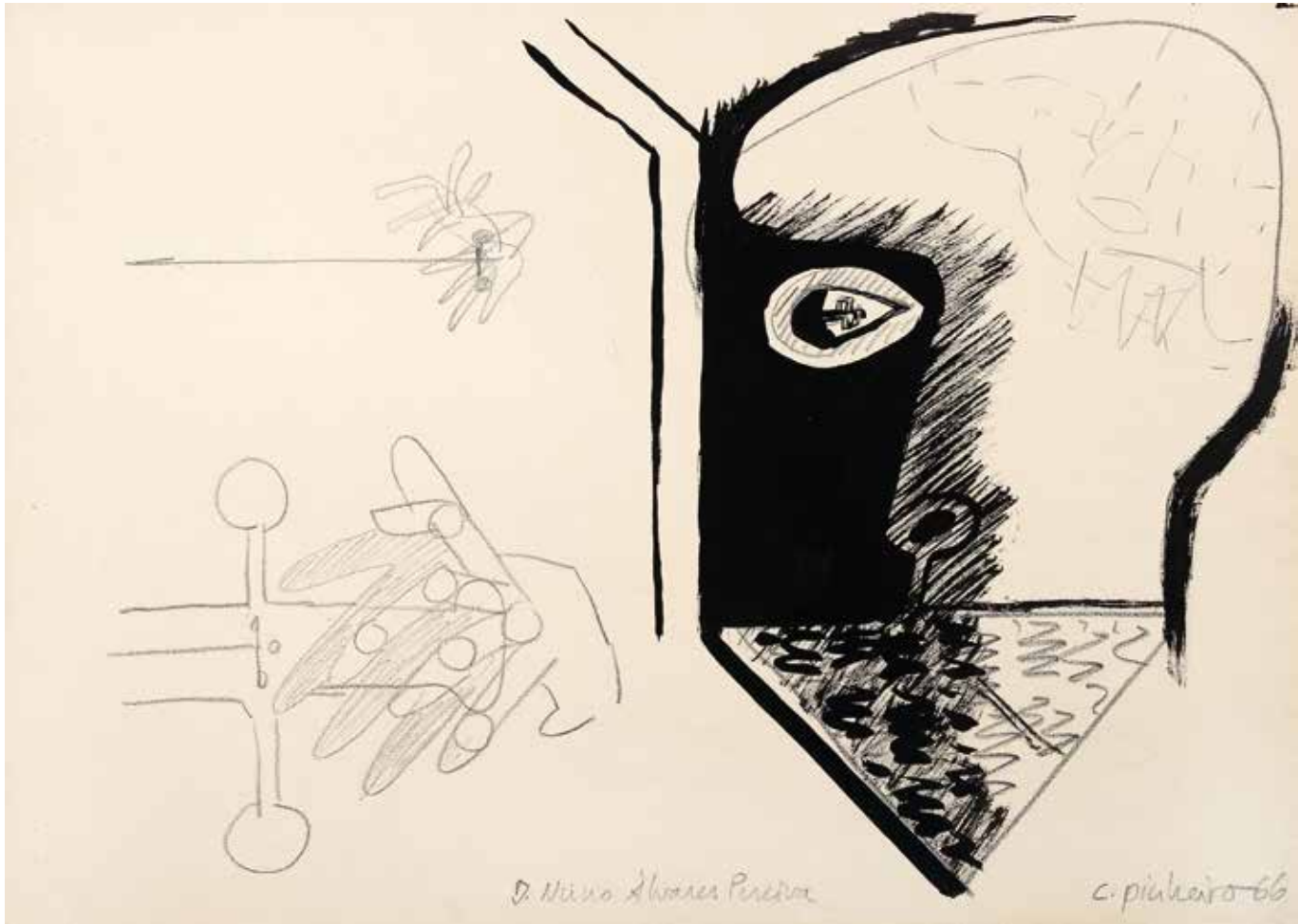
*Figurou em: / Exhibited at:*

— Costa Pinheiro, *O Pintor Ele-Mesmo 1955-1985*, São Roque, Lisboa 2015 (cat. n. 32).



D. Nuno Álvares Pereira





46. D. NUNO ÁLVARES PEREIRA, 1966

Tinta-da-china e carvão s/ papel

Assinado e datado 66 c.i.d.

Dim.: 41,7 x 59,2 cm

D1514

D. NUNO ÁLVARES PEREIRA, 1966

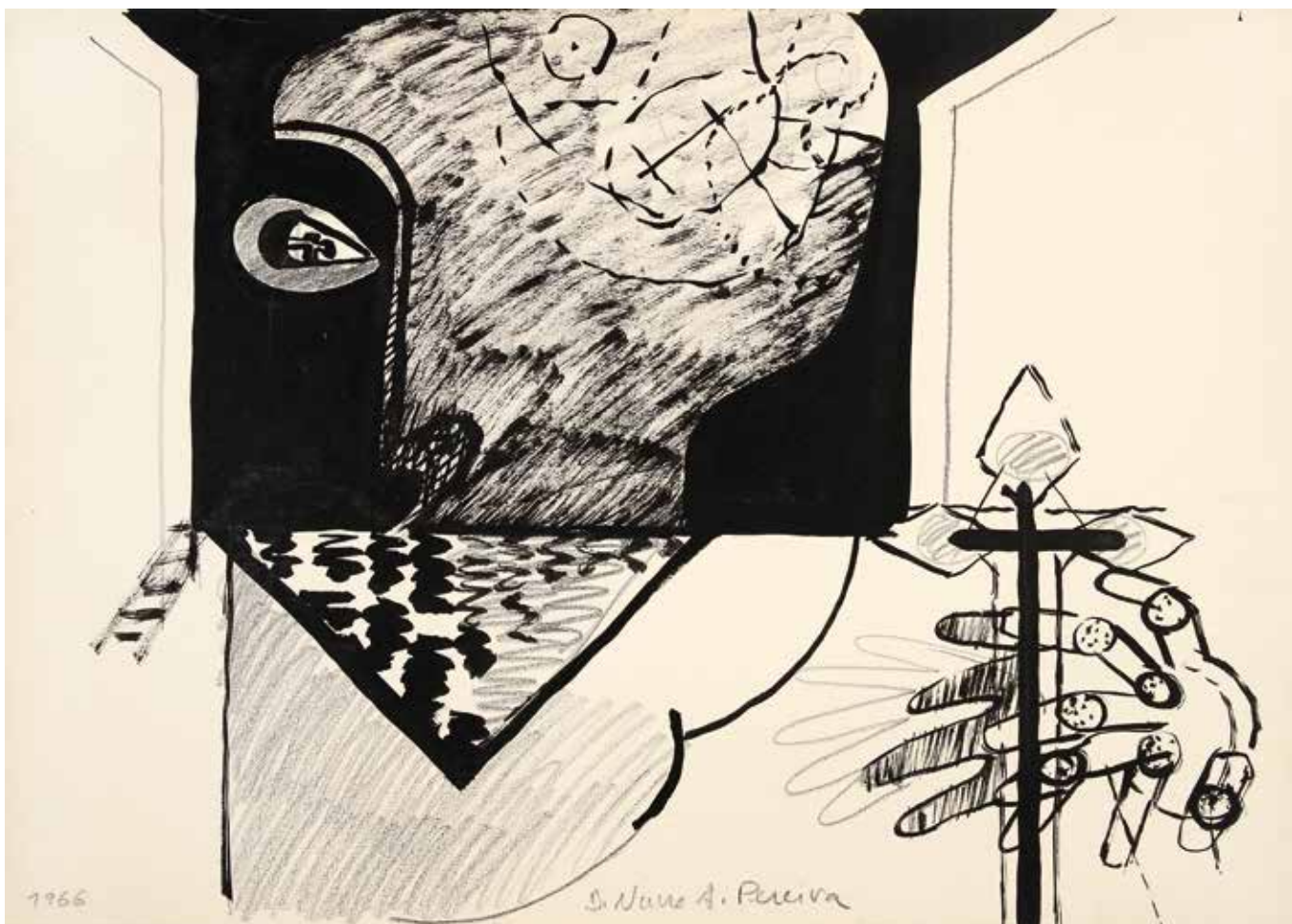
Indian ink and charcoal on paper

Signed and dated 66

Dim.: 41.7 x 59.2 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 47):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.



47. D. NUNO Á. PEREIRA, 1966

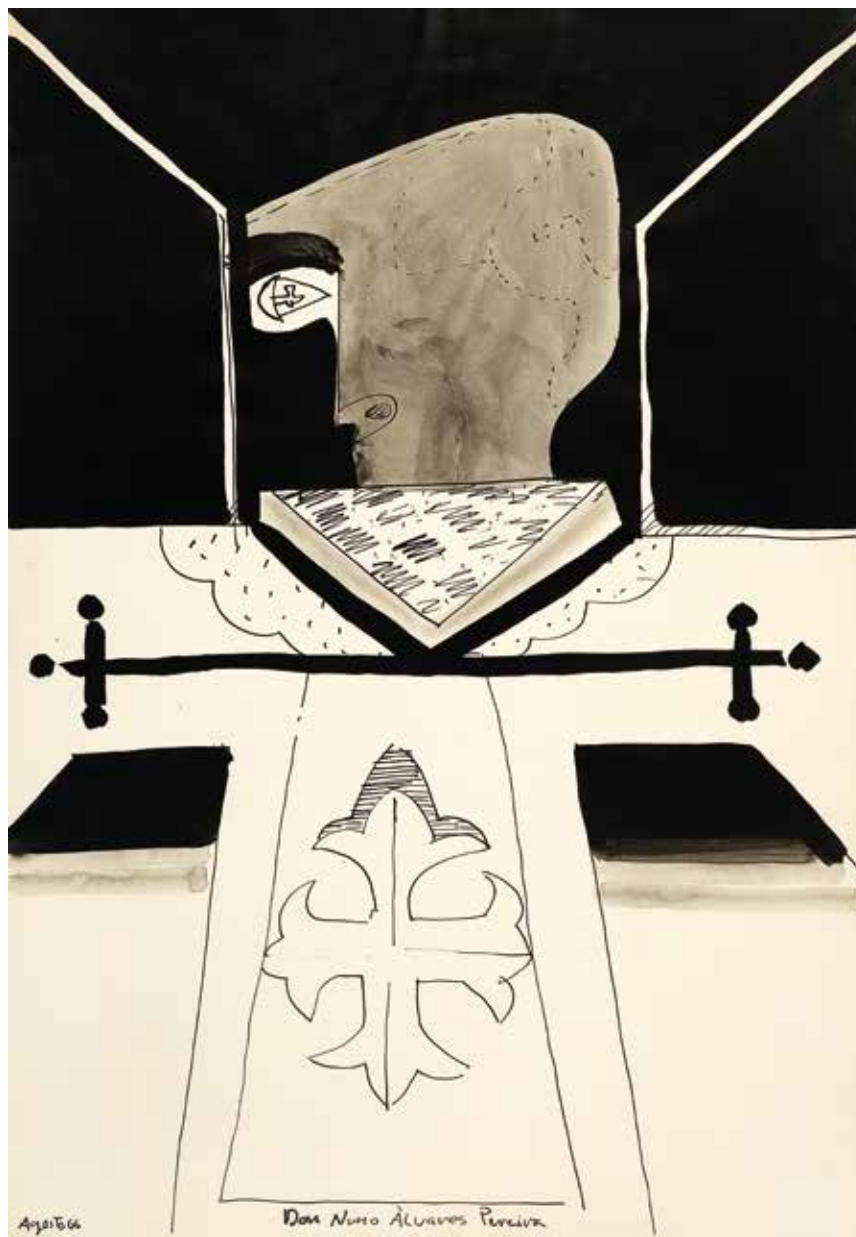
Tinta-da-china e carvão s/ papel  
Não assinado; datado 1966 c.i.e.  
Dim.: 41,8 x 59,3 cm  
D1515

D. NUNO Á. PEREIRA, 1966

Indian ink and charcoal on paper  
Unsigned; dated 1966  
Dim.: 41.8 x 59.3 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

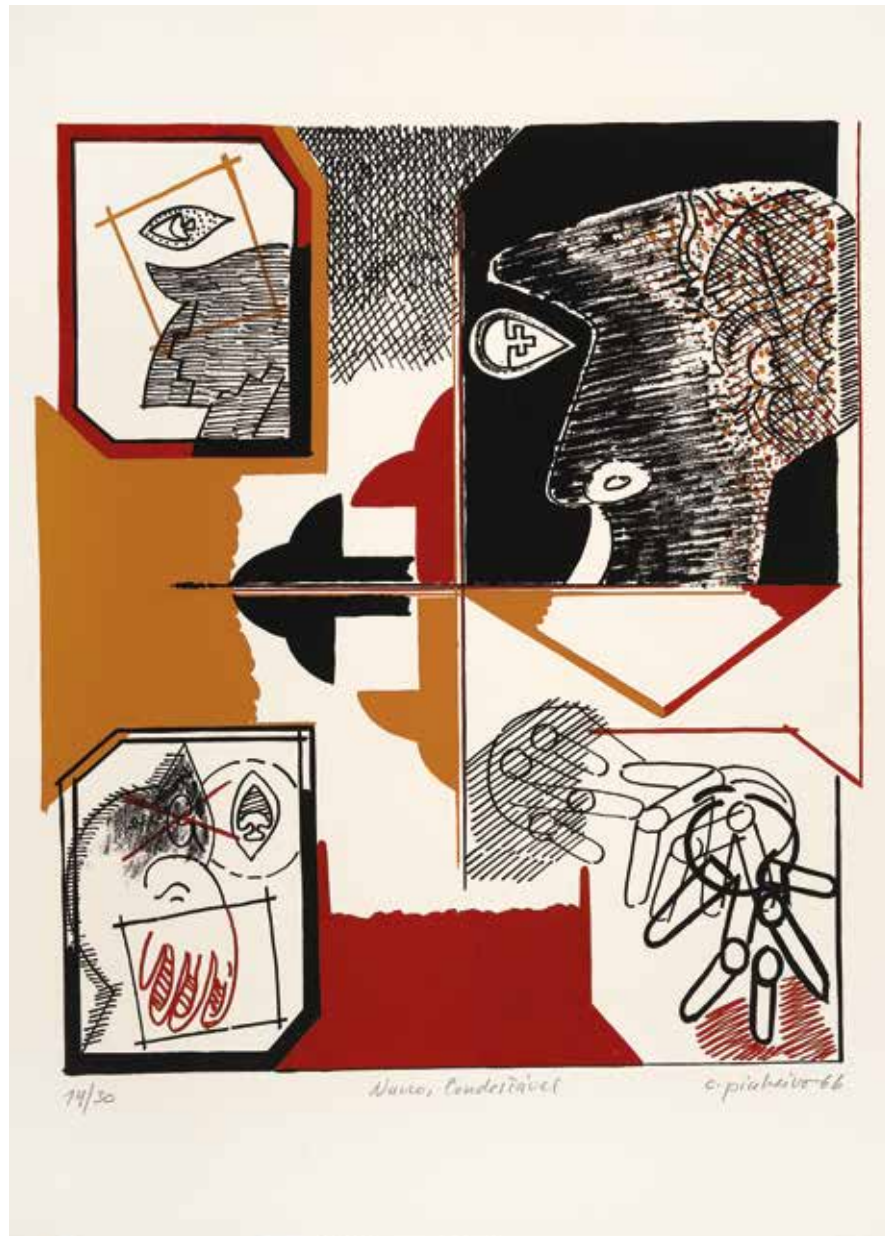
- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 45):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.



48. DOM NUNO ÁLVARES PEREIRA, 1966  
Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado; datado Agosto 66 c.i.e.  
Dim.: 60,8 × 43,0 cm  
D1516

DOM NUNO ÁLVARES PEREIRA, 1966  
Indian ink on paper  
Unsigned; dated Agosto 66  
Dim.: 60.8 × 43.0 cm





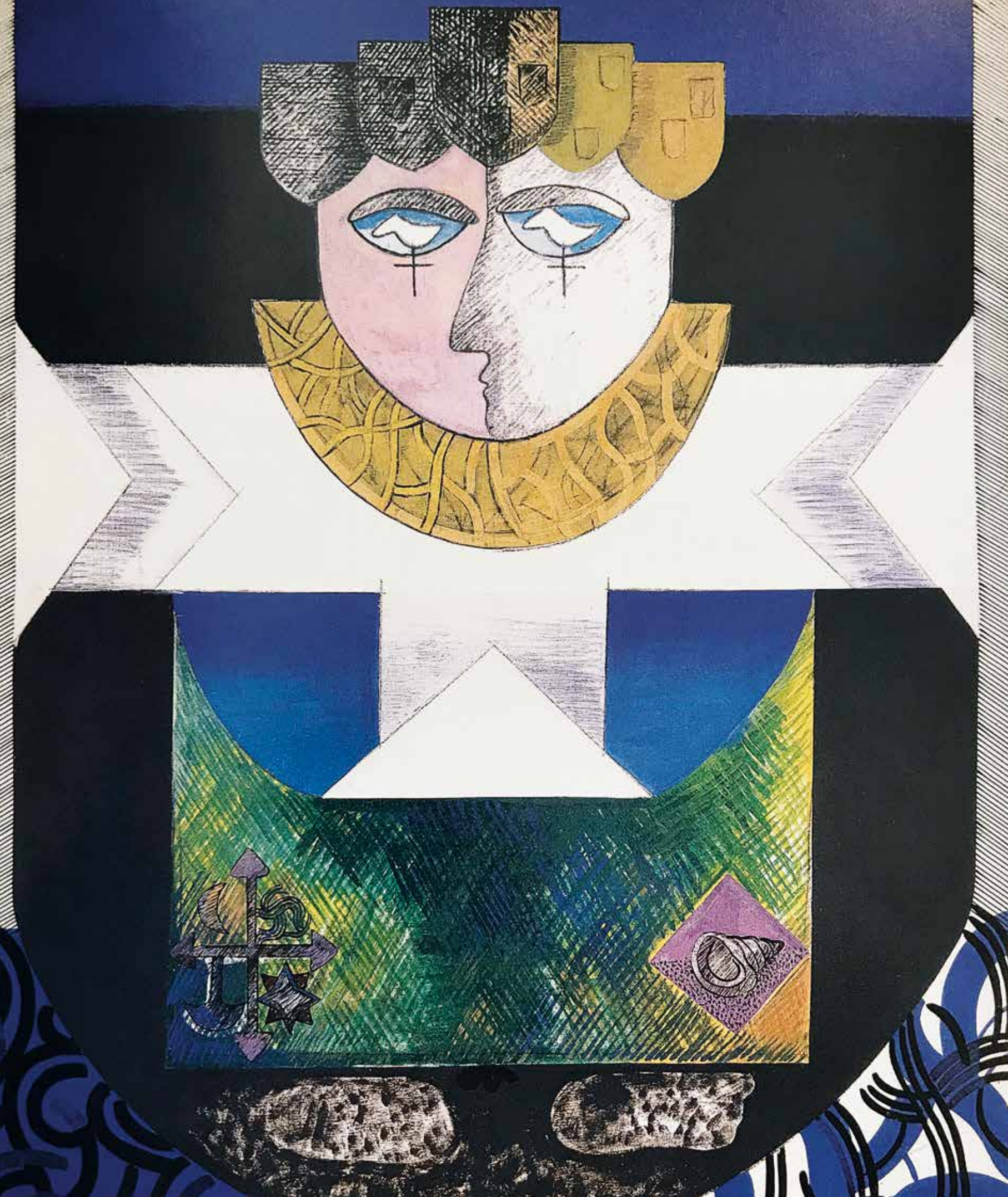
49. NUNO, CONDESTÁVEL, 1966  
 Serigrafia – 14/30  
 Assinado e datado 66 c.i.d.  
 Dim.: 75,7 × 53,7 cm  
 S4

NUNO, CONDESTÁVEL, 1966  
 Serigraphy – 14/30  
 Signed and dated 66  
 Dim.: 75.7 × 53.7 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva (cat. n. 59):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.







# 13.

## — D. JOÃO II (1455 – 1495) O PRÍNCIPE PERFEITO

Num breve esboço de 1966 (fig. 55), envergando gorjeira quinhentista e boina de Navegador, própria de quem “fita além do mar”<sup>19</sup>, o monarca tem nos olhos caravelas. Parecendo antecipar um pequeno óleo sobre madeira de 1965, no topo da cabeça que figura num desenho a tinta-da-china (fig. 50) e num estudo feito a aguarela e lápis (fig. 51), as cinco quinas com as cinco chagas de Cristo são alusivas à grande epopeia das Navegações, que deviam levar o seu pendão aos confins da terra, e imortalizar a memória d’El-Rei Dom João II. Daí que, no segundo (fig. 51), o seu corpo seja um globo planetário portador de uma cruz cujos pontos cardeais representam os “quatro cantos do mundo”. Noutro estudo a lápis e guache (fig. 52), a esfera terrestre foi substituída por uma estrutura negra (eventualmente alusiva ao início do tráfico de escravos africanos) com uma concavidade de embarcação. Abaixo desta, os seus pés representam uma vontade indómita de abrir trilhos entre mares até então desconhecidos, tanto a ocidente como a oriente. A cruz com os pontos cardeais migrou para a face esquerda da efígie, no interior da qual é possível discernir, em cada quadrante, uma cruz, uma meia-lua, uma rosa dos ventos e uma âncora. Esta pequena constelação de signos pode aludir à forma como os navegadores desvendaram a “a noite” e “a cerração”, “as tormentas” e “os mistérios” do mar tenebroso. No plano histórico, trata-se, pois, de uma época em que dominavam as credences e superstições, não fossem já os marinheiros exímios na arte dos presságios. Os obstáculos encontrados pelos navegantes ao tentarem transpor os limites até então conhecidos eram logo romantizados, convertidos pela imaginação dos populares em terríveis monstros marinhos que destruíam as embarcações dos que ousavam invadir os seus domínios.

Num estudo não datado composto com técnica mista (fig. 53), o monarca ostenta na mão esquerda aberta um simplificado barquinho de papel, enquanto os seus pés caminham pelas ondas do mar revolto. O mesmo ar enigmático de contemplação distante e misteriosa e a mesma atitude de imobilidade solitária dão aqui um sentido de continuidade aos sonhos de conquista do Infante D. Henrique.

O tema do mar regressa mais intempestivo numa gravura (fig. 54), evocativo do épico episódio da dobragem do *Cabo das Tormentas* (denominado da *Boa Esperança* pelo próprio D. João II), com que se desfez o fatal encanto do Gigante Adamastor, e se abriu o caminho do mar a novos empreendimentos para as bandas do Oriente. Um dos quatro ecrãs exteriores à grande cruz parece habitado pel’*O Mostrengo*, personificação do medo e do desconhecido a que Fernando Pessoa deu voz<sup>20</sup>. A presença de gaivotas nos olhos marca simbolicamente a vida heróica de D. João II que, num simples abrir de braços, desvendou novos mundos. Parecendo “*em promontório uma alta serra*”, a figura do monarca tem a seus pés as águas salgadas que banhavam a confluência dos oceanos Atlântico e Índico, cada um aqui representado no seu compartimento. Esta divisão é uma clara alusão ao Cabo das Tormentas, figurado pelo Gigante Adamastor que Luís Vaz de Camões transformou num dos arquétipos nacionais<sup>21</sup> e que foi durante tanto tempo obstáculo à audácia dos navegadores portugueses e à predição da história trágico-marítima que se lhe seguiria. ✍

Bruno Marques

<sup>19</sup> “D. João o Segundo” (Primeira Parte – Brasão, “Uma asa do grifo” – II poema da V subparte – O Timbre).

<sup>20</sup> “O Mostrengo” (Segunda Parte – Mar Português, IV poema).

<sup>21</sup> *Os Lusíadas* (Canto V, estrofes 37–60).





50. EL-REI D. JOÃO II, 1964

Tinta-da-china s/ papel

Não assinado; datado 1964 c.i.d.

Dim.: 32,0 x 24,0 cm

D1549

EL-REI D. JOÃO II, 1964

Indian ink on paper

Unsigned; dated 1964

Dim.: 32.0 x 24.0 cm

Figurou em: / Exhibited at:

— *Die Könige/Os Reis* – Costa Pinheiro, G. Leonhart, München 1966 (capa de cat. e p. 11).

— *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 50):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.



51. D. João II, 1965

Técnica mista s/ papel

Assinado e datado 7/65 c.i.e.

Dim.: 61,0 x 42,6 cm

D1517

D. João II, 1965

Mixed media on paper

Signed and dated 7/65

Dim.: 61.0 x 42.6 cm

Figurou em: / Exhibited at:

— Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva (cat. n. 48):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.



52. D. João II, 1965

Técnica mista s/ papel  
Não assinado; datado 14 - VII - 65 c.i.e.  
Dim.: 61,0 x 42,6 cm  
D1518

D. João II, 1965

Mixed media on paper  
Unsigned; dated 14 - VII - 65  
Dim.: 61.0 x 42.6 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, Retrospectiva (cat. n. 49):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.



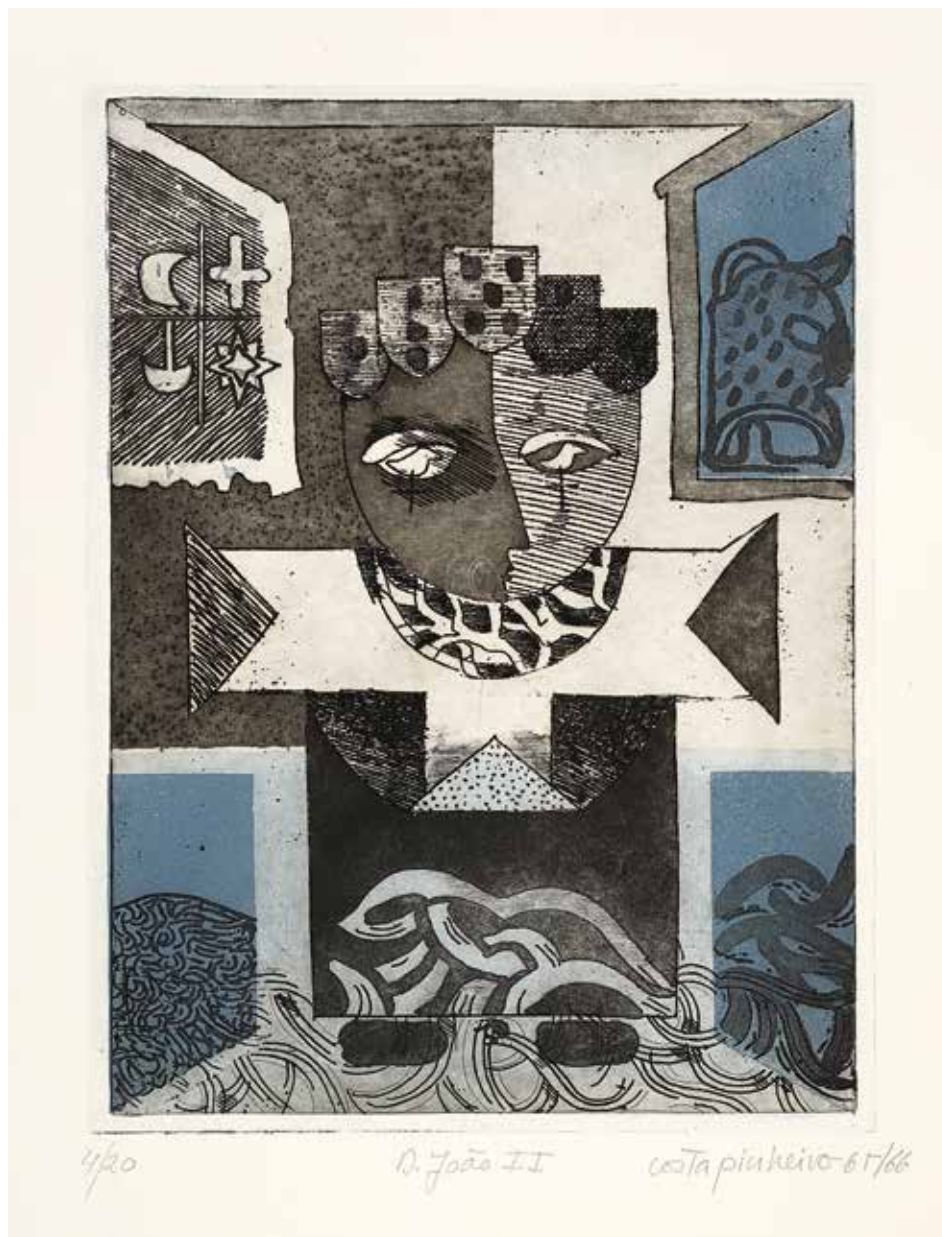


53. D. João II

Técnica mista s/ papel  
Não assinado e não datado  
Dim.: 40,3 × 29,9 cm  
D1519

D. João II

Mixed media on paper  
Unsigned and undated  
Dim.: 40.3 × 29.9 cm



54. D. João II, 1965 / 66

Água-forte – 4/20

Assinado e datado 65/66 c.i.d.

Dim.: 66,5 × 53,3 cm

AF6

D. João II, 1965 / 66

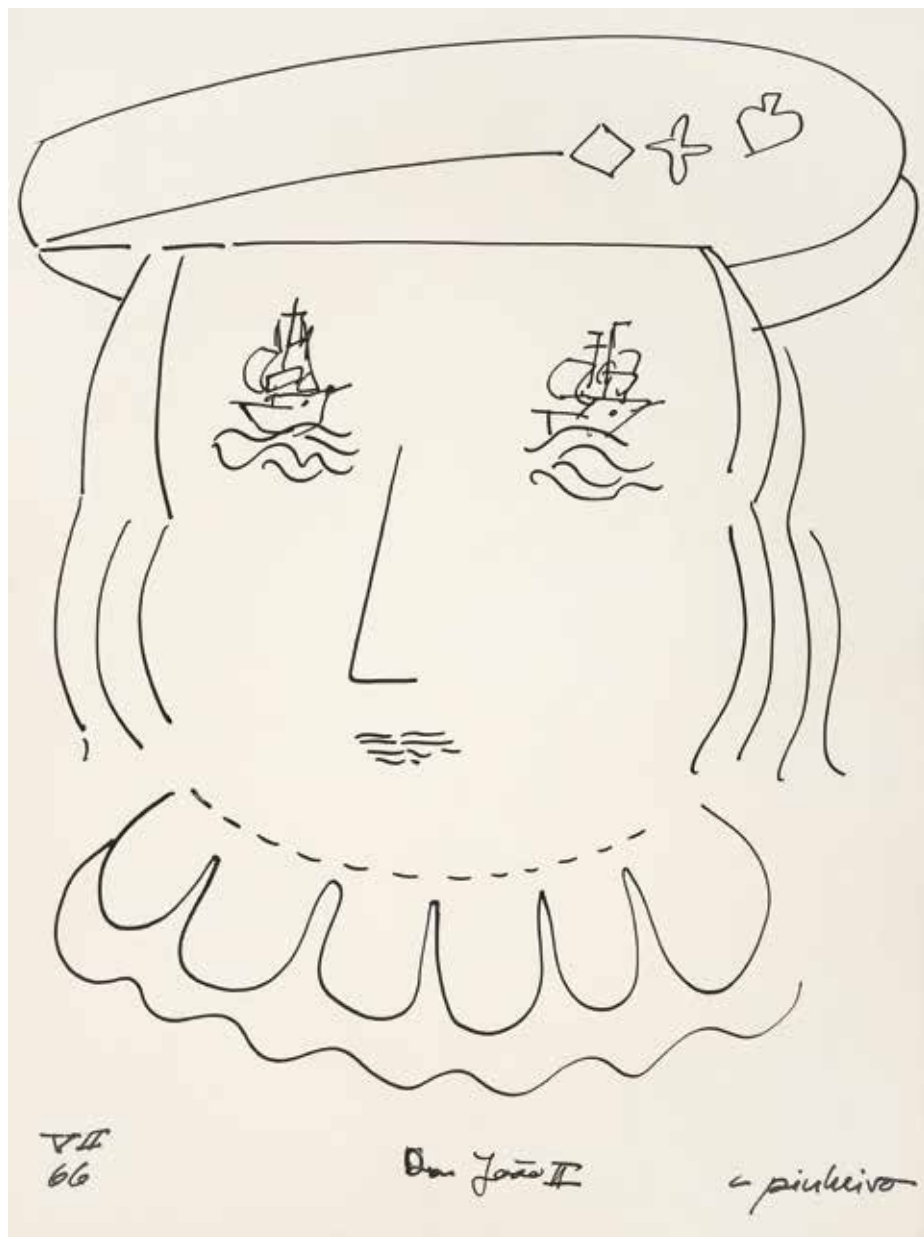
Etching – 4/20

Signed and dated 65/66

Dim.: 66,5 × 53,3 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- *Die Könige/Os Reis* – Costa Pinheiro, G. Leonhart, München 1966 (cat. p. 23).
- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 66):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.
- *Costa Pinheiro, G. dos Paços do Concelho, Tomar 2009.*



55. D. João II, 1966

Tinta-da-china s/ papel  
Assinado c.i.d. e datado VII 66 c.i.e.  
Dim.: 39,8 x 29,8 cm  
D1520

D. João II, 1966

Indian ink on paper  
Signed and dated VII 66  
Dim.: 39.8 x 29.8 cm







# 14.

## — D. MANUEL I (1469 – 1521) O VENTUROSO

Costa Pinheiro dá-nos, através da figura de D. Manuel, uma visão providencialista da história: como se as conquistas portuguesas houvessem resultado, em primeiro lugar, da vontade divina. Como é apanágio da série, num estudo de 1965 (fig. 56) o monarca surge enquadrado pela grande cruz da Ordem de Cristo. Como se tal não bastasse, este fradesco vulto segura ainda numa das suas mãos um enorme crucifixo junto ao peito, sinal da sua ardente religiosidade. Tal anuncia a conhecida associação de Manuel ao messianismo, à ideia de um rei enviado por Deus, um escolhido para representar a cristandade ante o novo horizonte que se descortinava com os descobrimentos. Nos dois planos superiores abrem-se enormes janelas de arco quebrado ao estilo manuelino, tipologia que figura no Mosteiro dos Jerónimos, monumento colossal e magnífico, símbolo nacional erigido em comemoração da descoberta do caminho marítimo para Índia. Num estudo e numa gravura próximos (figs. 57 e 58), o rei aparece rodeado de seis compartimentos no interior dos quais distintos ambientes evocam cenas diversas. Para além de objectos como o esquadro e o compasso — alusivos à matemática e à cartografia — que figuram no desenho realizado com técnica mista (fig. 57), um pião rodopiante encontra-se cravado por sete bicos (ou estacas). Motivo que remeterá para as circunstâncias especiais e inesperadas da sua coroação, uma vez que D. Manuel beneficiou da morte de todos os seis pretendentes que sobre ele teriam prioridade, inclusive do filho do Rei vigente. Em baixo, pisando a esfera terrestre, um pé sinaliza a continuação da expansão por mares “*nunca d’outrem navegados*”<sup>22</sup>, uma vez que “O

Venturoso” prosseguiu na senda dos seus antepassados para a realização do maior sonho de glória, que era a dilatação da Fé e do Império pelos quatro cantos do Mundo.

Ainda sob a égide da poética camoniana, num estudo a óleo de 1965 (fig. 58) a figura que habita o ecrã superior esquerdo parece condizer com a perífrase “*náutico aparelho*”<sup>23</sup> (em vez de nau/caravela/barco) cuja expressividade é a de realce do meio por onde esse “aparelho” iria movimentar-se: o mar. O tracejado que tem encostado a um pé, e que cobre metade do globo terrestre, parece evocar a citação do sonho profético de D. Manuel I, referenciado no Canto IV de *Os Lusíadas*: “*Vá a gente que mandar cortando os mares / A buscar novos climas, novos ares.*” No aspecto histórico, o pintor exalta aqui o alargamento do espaço e a posse efectiva do mar, antes povoado de temores e obstáculos gerados pela ignorância e pela imaginação, e que se encontra agora definido, desde o Tratado de Tordesilhas, que dividiu as terras “descobertas e por descobrir”. Como fonte de vida, a imensa extensão de mar azul, que com o céu se confunde como se planos indiferenciados fossem, manifesta o transcendente e contém todas as promessas de futuro. Ao seu lado direito, no braço claro deixado em branco, como que iluminado pelo halo da providência, uma mão segura a cruz. É, pois, sob o signo da problemática da predestinação que D. Manuel encarna uma aventura conjunta operada pelo “Destino” e pelo “Acto”, em suma, por Deus e pelos homens. ✎

Bruno Marques

<sup>22</sup> *Os Lusíadas* (Canto V, estrofe 37-3).

<sup>23</sup> *Os Lusíadas* (Canto IV, estrofe 76).



56. REI D. MANUEL, 1965

Técnica mista s/ papel

Não assinado; datado 28-2-65 c.i.d.

Dim.: 39,6 x 29,9 cm

D1522

REI D. MANUEL, 1965

Mixed media on paper

Unsigned; dated 28-2-65

Dim.: 39.6 x 29.9 cm



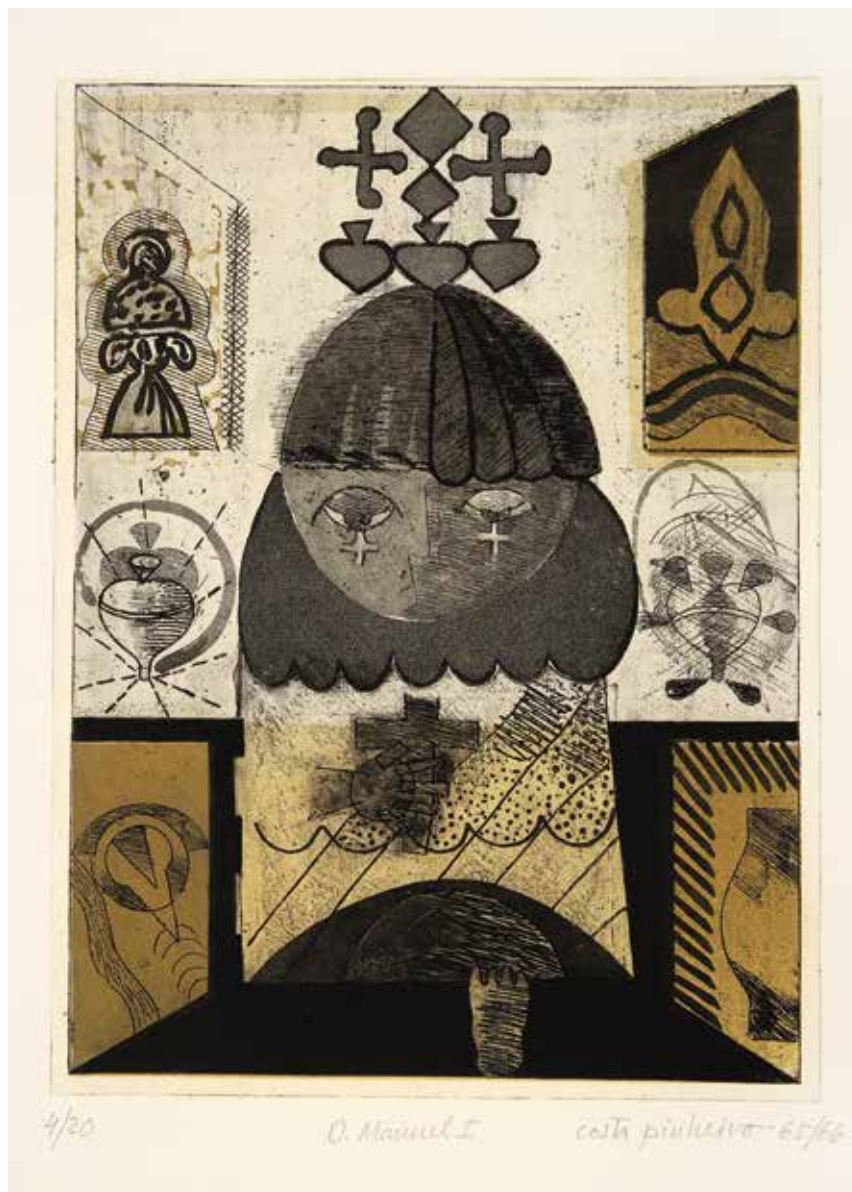


57. D. MANUEL I

Técnica mista s/ papel  
Não assinado e não datado  
Dim.: 40,3 × 29,9 cm  
D1521

D. MANUEL I

Mixed media on paper  
Unsigned and undated  
Dim.: 40.3 × 29.9 cm



58. D. MANUEL I, 1965/66

Água-forte – 4/20  
Assinado e datado 65/66 c.i.d.  
Dim.: 66,0 × 53,3 cm  
AF7

D. MANUEL I, 1965/66

Etching – 4/20  
Signed and dated 65/66  
Dim.: 66.0 × 53.3 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- *Die Könige/Os Reis* – Costa Pinheiro, G. Leonhart, München 1966 (cat. p. 23).
- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 67):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.
- *Costa Pinheiro, Aspectos de uma Retrospectiva. Obra Gráfica 1953–2007*, Casa da Cerca, Almada 2007 (cat. p. 40).
- *Costa Pinheiro*, G. dos Paços do Concelho, Tomar 2009.

Reproduzido em: / Illustrated in:

- *Jornal/Newspaper "Süddeutsche Zeitung"*, Março 1966.



59. D. MANUEL I, 1965

Óleo s/ tela  
Assinado e datado 65 c.s.e.  
Dim.: 81,5 × 65,0 cm  
D1543

D. MANUEL I, 1965

Oil on canvas  
Signed and dated 65  
Dim.: 81.5 × 65.0 cm

Anotado: / Annotated:

“Rei Manuelino” c.s.e.

Figurou em: / Exhibited at:

— *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 15):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.

— *Costa Pinheiro – Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso*, Amarante 2001 (cat. p. 21).

Reproduzido em: / Illustrated in:

— ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Costa Pinheiro, Ensaios de Psicomitografia*. Lisboa, Caminho, 2005, p. 36.





# 15.

## — D. JOÃO III (1502 – 1557) O PIEDOSO

D. João III herdou do génio político de seu pai, D. Manuel I, um império vastíssimo, mas demasiado disperso, nas ilhas atlânticas, costas ocidental e oriental de África, Índia, Malásia, Ilhas do Pacífico, China e Brasil. Portugal então destacava-se entre as potências europeias do ponto de vista económico e diplomático, mas o país não chegava a um milhão e meio de habitantes. Conhecido pela sua bondade, o Piedoso era, pois, extremamente religioso, o que o tornou subserviente ao poder da igreja e permeável à introdução da Inquisição em 1536. As consequências sociais foram desastrosas, pois provocou insegurança nos cristãos novos, obrigando à fuga de muitos mercadores judeus, forçando o recurso a empréstimos estrangeiros. A estagnação caracterizou o seu reinado e ampliou-se no do seu neto e sucessor, o rei Sebastião de Portugal.

Num desenho prévio (fig. 60), D. João III surge de braços cruzados. O seu rosto está dividido por uma espessa linha negra que desemboca num padrão — monumento que assinalava os pontos proeminentes da costa africana que os portugueses iam descobrindo —, fazendo jus ao seu epíteto de “o Colonizador”. Em dois estudos próximos, tanto a serigrafia

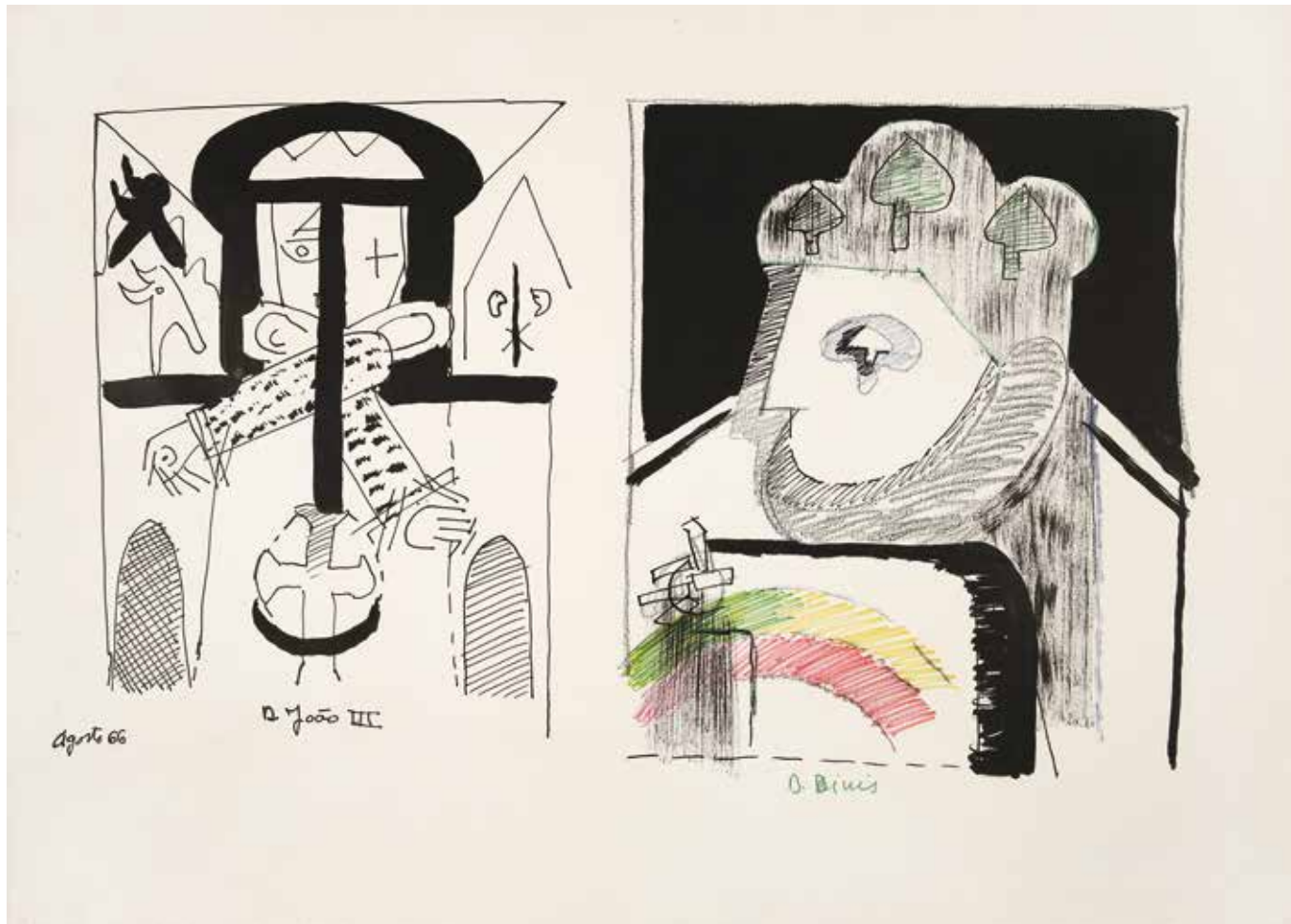
a quatro cores (fig. 61) como a aguarela com tinta-da-china (fig. 62), mostram um monarca dividido. Costa Pinheiro denuncia a fractura, a queda, a falha, em aparente alusão às preces e lamentos da *Mensagem*: “Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez”<sup>24</sup>. A racha que lhe cinde o rosto prolonga-se por uma faixa até ao fundo da composição. Esta faz de fronteira entre duas figuras que estão de costas voltadas. Assomam-se duas frentes em simultâneo, Ocidente e Oriente, Atlântico e Índico, Índia e Brasil, tendo “o Colonizador” realizado a primeira tentativa de povoamento e valorização daquele território. Porém, não obstante esta dimensão planetária, o vasto império herdado pelo monarca, que se estendia por três continentes, impunha difíceis problemas de administração à distância. D. João III tem merecido juízos discordantes na sua acção governativa. Para alguns foi um fanático, para outros um hábil monarca. O certo é que recebeu o império no seu apogeu e o deixou no descalabro. ➤

Bruno Marques

---

<sup>24</sup> “O Infante” (Segunda Parte – Mar Português, I poema).

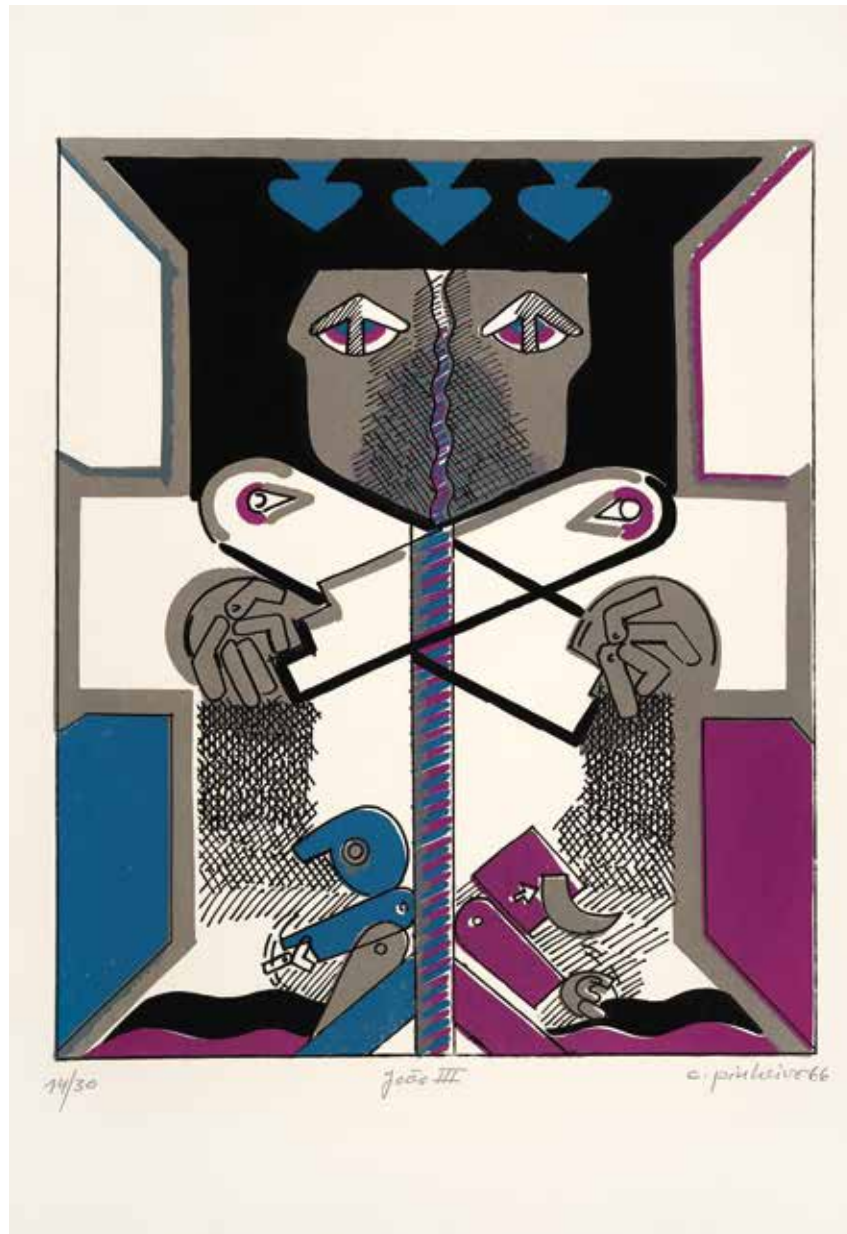




60. D. JOÃO III E D. DINIS, 1966  
Técnica mista s/ papel  
Não assinado; datado Agosto 66 c.i.e.  
Dim.: 43,5 × 62,2 cm  
D1523

D. JOÃO III E D. DINIS, 1966  
Mixed media on paper  
Unsigned; dated Agosto 66  
Dim.: 43,5 × 62,2 cm





**61. João III, 1966**

Serigrafia – 14/30  
 Assinado e datado 66 c.i.d.  
 Dim.: 75,8 × 53,8 cm  
 S5

**João III, 1966**

Serigraphy – 14/30  
 Signed and dated 66  
 Dim.: 75.8 × 53.8 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 60):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.

62. D. João III, 1966

Técnica mista s/ papel

Não assinado; datado 10-66 c.i.d.

Dim.: 56,0 × 41,8 cm

D1524

D. João III, 1966

Mixed media on paper

Unsigned; dated 10-66

Dim.: 56.0 × 41.8 cm

---

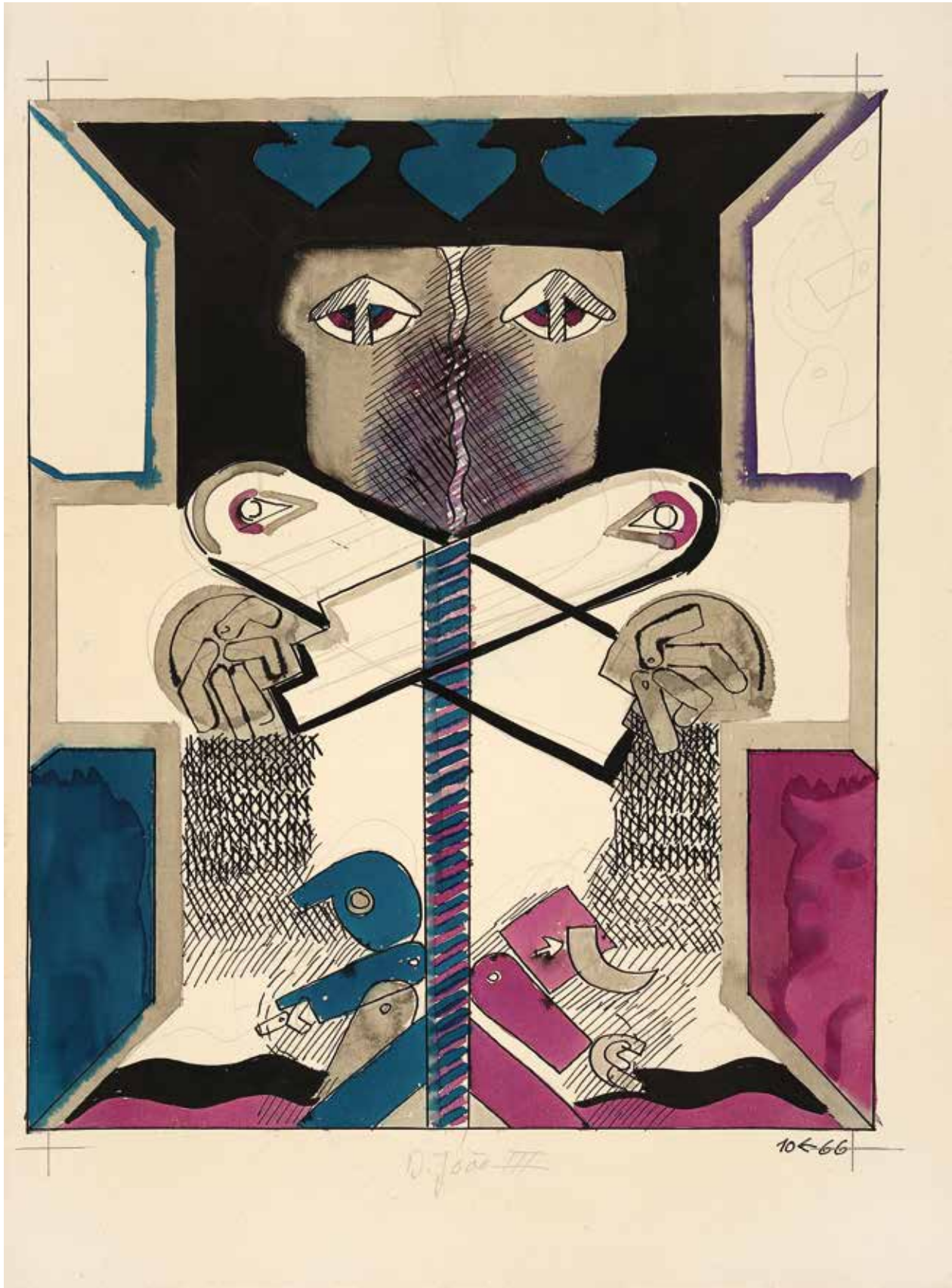
*Figurou em: / Exhibited at:*

— *Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, Retrospectiva* (cat. n. 77):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.









# 16.

## — D. SEBASTIÃO I (1554 – 1578?) O DESEJADO E O ADORMECIDO

*El-rei D. Sebastião* personifica, em matéria de mito, o mais paradigmático exemplo do modo como um determinado povo lida com a sua história. Arquétipo universal do Salvador escondido, do Herói imortal que sempre regressa e ressuscita. Exposto, diversamente percebido e encarnado, o mistério construído em redor da sua figura será incessantemente celebrado por cronistas, historiadores e poetas.

Numa série de estudos que antecedem o óleo *Alcácer-Quibir II* (1965 – 1967), o *Encoberto*, ora isolado ora figurando no palco da batalha, surge como cavaleiro armado com a cruz de Cristo ao peito. A conversão da figura em valete da iconografia das cartas de jogar terá lugar no estudo *D. Sebastião* de 1965/67 (fig. 70). Desenho a tinta-da-china que antecede um outro no qual se estabelece a matriz para o esquema cruciforme posteriormente desenvolvido em planos internos estratificados (fig. 65). Anterior a este temos um simplificado esquisso de 1966 que nos mostra um rei de perfil, ostentando bigode e com espada em riste (fig. 69). Com semblante sisudo e resoluto, numa inscrição lê-se: “*Dom Sebastião - ... Louco?... poeta sem sentido?...*”. O Desejado, que fora, na dualidade histórica e esotérica, positivamente classificado de louco por Fernando Pessoa (“*Louco, sim, louco, porque quis grandeza / Qual a sorte não dá*”<sup>25</sup>), acabaria por ser vítima justamente dessa mesma Loucura que, entre a miríade das desagradadas vozes a si dirigidas, justificou o fim trágico, quiçá irresponsável, do rei D. Sebastião, tal como é usual ver no seu governo uma época de declínio do “Império”. A sua imagem ficou desde então enlaçada nesta visão emotiva dos acontecimentos, ao mesmo tempo

que se tornou alvo de ferozes críticas, por vezes até cruéis, tal como se encontra exemplarmente plasmado nas invectivas de António Sérgio, que o iria qualificar de “egoísta, bronco, torpe”, ou simplesmente de “tonto” ou “pateta”.

Do mais conseguido dos dois retratos em tela, um pássaro de madeira de empurrar, alusivo ao idealismo juvenil do monarca, aparece já em vários estudos (figs. 64, 66 e 67) e numa gravura (fig. 68), antes de tomar o seu definitivo lugar na carta astrológica que terá diante de si. Com o coração nas mãos (figs. 66 e 67), que acabará por definir o segundo dos retratos a óleo, invoca a personalidade pouco calculista e racional do monarca.

O pássaro sobre rodas regressa numa gravura de 1965/66 (fig. 68). Abandonando um dos compartimentos internos que o confina, ao encimar a efígie do *Desejado* este brinquedo de empurrar parece levantar voo. Cremos não arriscar muito se ensaiarmos a ideia de que neste pássaro ecoa o “*sonho, no erguer de asa*”, que figura no poema “Quinto Império” da *Mensagem*. Motivado a reviver as glórias do passado, entrevê-se no seu treslido olhar, com olhos fixos de ânsia, o semblante incerto de um “rei-menino” que, “no seu trilho suicida”, parece alucinado por uma ambição desmedida, típica da criança que se entretém com os seus brinquedos sem capacidade de medir o que tem em mãos. Eis um retrato que antecede, na sua dimensão jocosa e disruptiva, aquele que João Cutileiro, em forma de anti-monumento, erguerá sete anos mais tarde, e que J. A. França viria a descrever do seguinte modo: “espantallo da História, caricatura do Mito. Boneco dado à nossa piedade e oferecido à nossa meditação...”<sup>26</sup>

<sup>25</sup> “D. Sebastião, Rei de Portugal” (Primeira Parte – Brasão, V poema da III subparte – As Quinas).

<sup>26</sup> FRANÇA, José-Augusto. 1973. “O ‘D. Sebastião’ de João Cutileiro”, in *Colóquio-Artes*. Lisboa, n.º 14, pp. 41 – 44.

Costa Pinheiro, mesmo antes de Cutileiro, já nos tinha dado então um Sebastião como enigma intrínseco, tanto à ordem do mito como à da história, fazendo do *Encoberto* a sua figura, a sua mitologia, um objecto de criação em toda a esfera do simbólico. Aquele para o qual a aparência corporal é um enigma ou uma cifra de outro tipo de existência, anterior e mais alta, merecia este duplo investimento do imaginário pictural. Costa Pinheiro, para quem *a realidade de D. Sebastião se converteu em interpelação segundo um modo muito próprio de apreender o universo da pintura, fê-lo em função do carácter da estranheza*

do objecto, da sua vacilação enquanto *verdade* histórica, de mito. Tanto a sua imediata banalidade como o seu mundo misterioso e extravagante, foram apreendidos na sua evidência insólita e, em última análise, como objecto já originalmente imaginário. ✍

*Bruno Marques*

**63. EL-REI D. SEBASTIÃO, 1964**

Óleo s/ tela  
Assinado e datado 6/64 c.s.d  
Dim.: 66,0 × 56,0 cm  
D1234

**EL-REI D. SEBASTIÃO, 1964**

Oil on canvas  
Signed and dated 6/64  
Dim.: 66.0 × 56.0 cm

---

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 18):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.







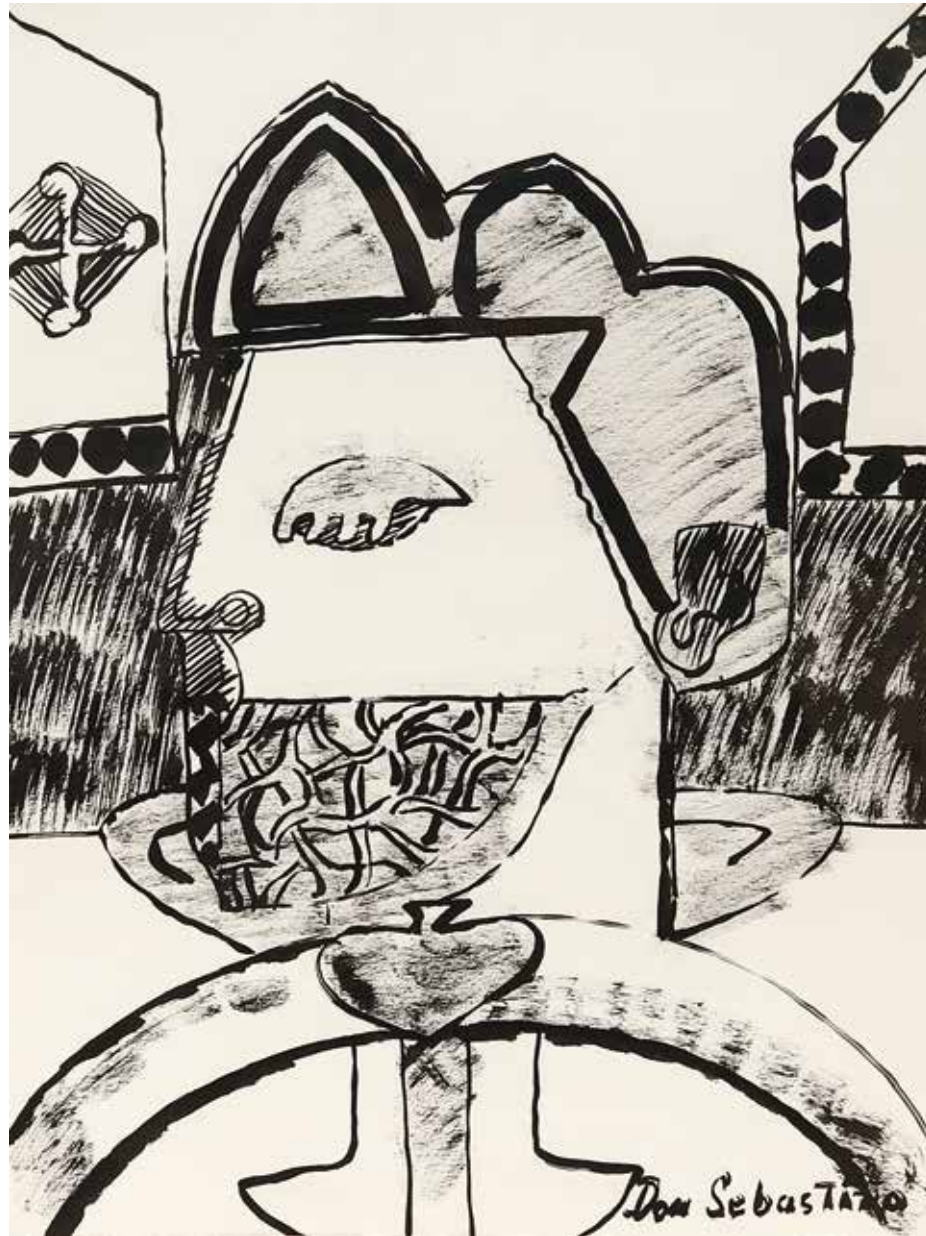
64. D. SEBASTIÃO

Técnica mista s/ papel  
Não assinado e não datado  
Dim.: 40,3 × 30,0 cm  
D1525

D. SEBASTIÃO

Mixed media on paper  
Unsigned and undated  
Dim.: 40.3 × 30.0 cm





**65. DOM SEBASTIÃO**

Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado e não datado  
Dim.: 40,9 × 30,0 cm  
D1528

**DOM SEBASTIÃO**

Indian ink on paper  
Unsigned and undated  
Dim.: 40.9 × 30.0 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 54):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.
- *Costa Pinheiro, O Pintor Ele-Mesmo 1955–1985*, São Roque, Lisboa 2015 (cat. n. 33).





66. D. SEBASTIÃO, 1965

Tinta-da-china s/ papel

Não assinado; datado 14.7.65 c.i.d.

Dim.: 57,4 × 42,5 cm

D1527

D. SEBASTIÃO, 1965

Indian ink on paper

Unsigned; dated 14.7.65

Dim.: 57.4 × 42.5 cm

Figurou em: / Exhibited at:

- *Die Könige/Os Reis – Costa Pinheiro*, G. Leonhart, München 1966 (cat. p. 9).
- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 53):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.

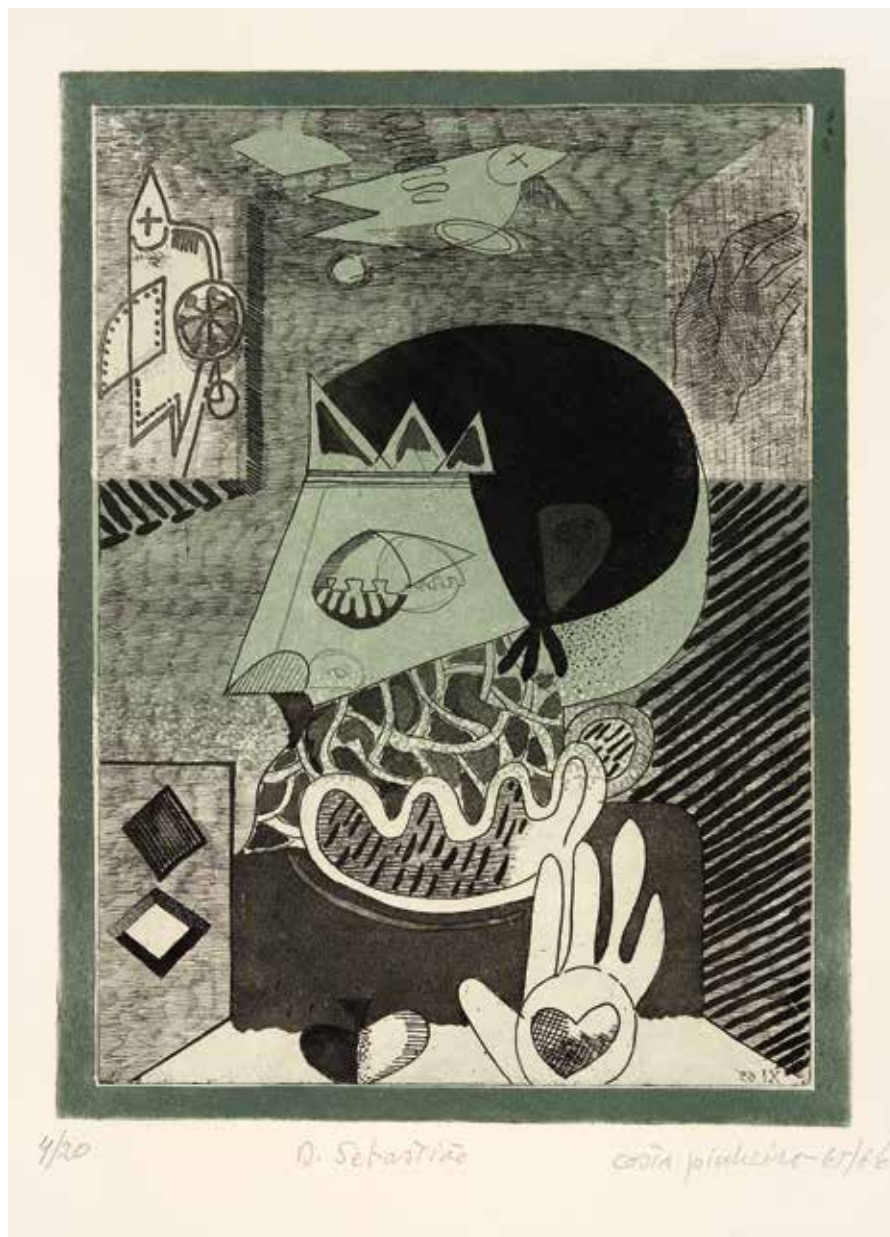


67. D. SEBASTIÃO, 1965

Técnica mista s/ papel  
Não assinado; datado X-65 c.i.e.  
Dim.: 40,3 x 30,0 cm  
D1526

D. SEBASTIÃO, 1965

Mixed media on paper  
Unsigned; dated X-65  
Dim.: 40.3 x 30.0 cm



**68. D. SEBASTIÃO, 1965 / 66**

Água-forte – 4/20

Assinado e datado 65/66 c.i.d.

Dim.: 66,2 x 53,4 cm

AF8

**D. SEBASTIÃO, 1965 / 66**

Etching – 4/20

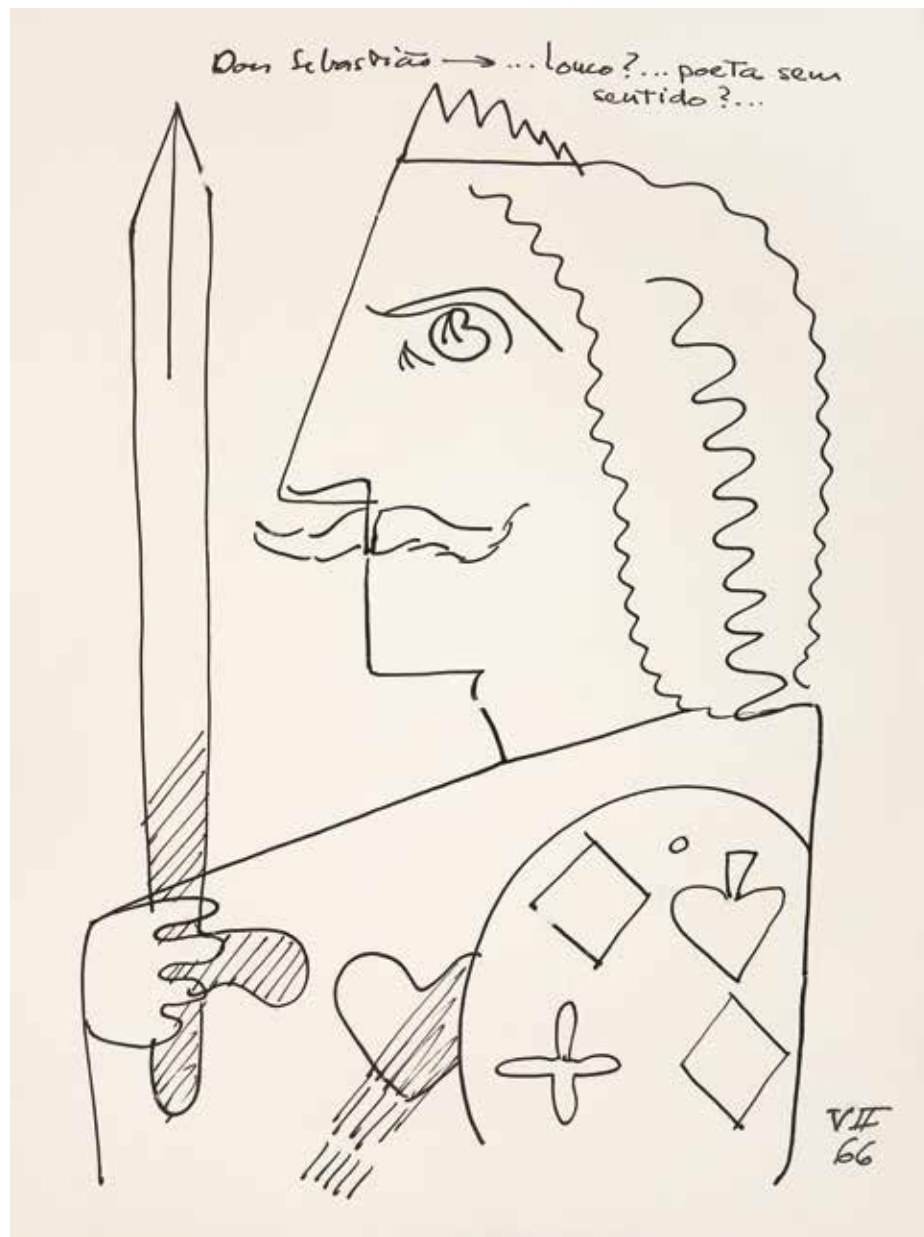
Signed and dated 65/66

Dim.: 66.2 x 53.4 cm

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Die Könige/Os Reis* – Costa Pinheiro, G. Leonhart, München 1966 (cat. p. 23).
- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 68):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.
- *Costa Pinheiro, Aspectos de uma Retrospectiva. Obra Gráfica 1953–2007*, Casa da Cerca, Almada 2007 (cat. p. 41).
- *Costa Pinheiro, G. dos Paços do Concelho*, Tomar 2009.





69. DOM SEBASTIÃO ... LOUCO?... SEM SENTIDO?..., 1966

Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado; datado VII 66 c.i.d.  
Dim.: 39,7 × 29,8 cm  
D1529

DOM SEBASTIÃO ... LOUCO?... SEM SENTIDO?..., 1966

Indian ink on paper  
Unsigned; dated VII 66  
Dim.: 39.7 × 29.8 cm

70. D. SEBASTIÃO, 1965–67

Tinta-da-china s/ papel

Assinado e datado 65–67 c.i.d.

Dim.: 50,0 × 65,3 cm

D1530

D. SEBASTIÃO, 1965–67

Indian ink on paper

Signed and dated 65–67

Dim.: 50.0 × 65.3 cm

---

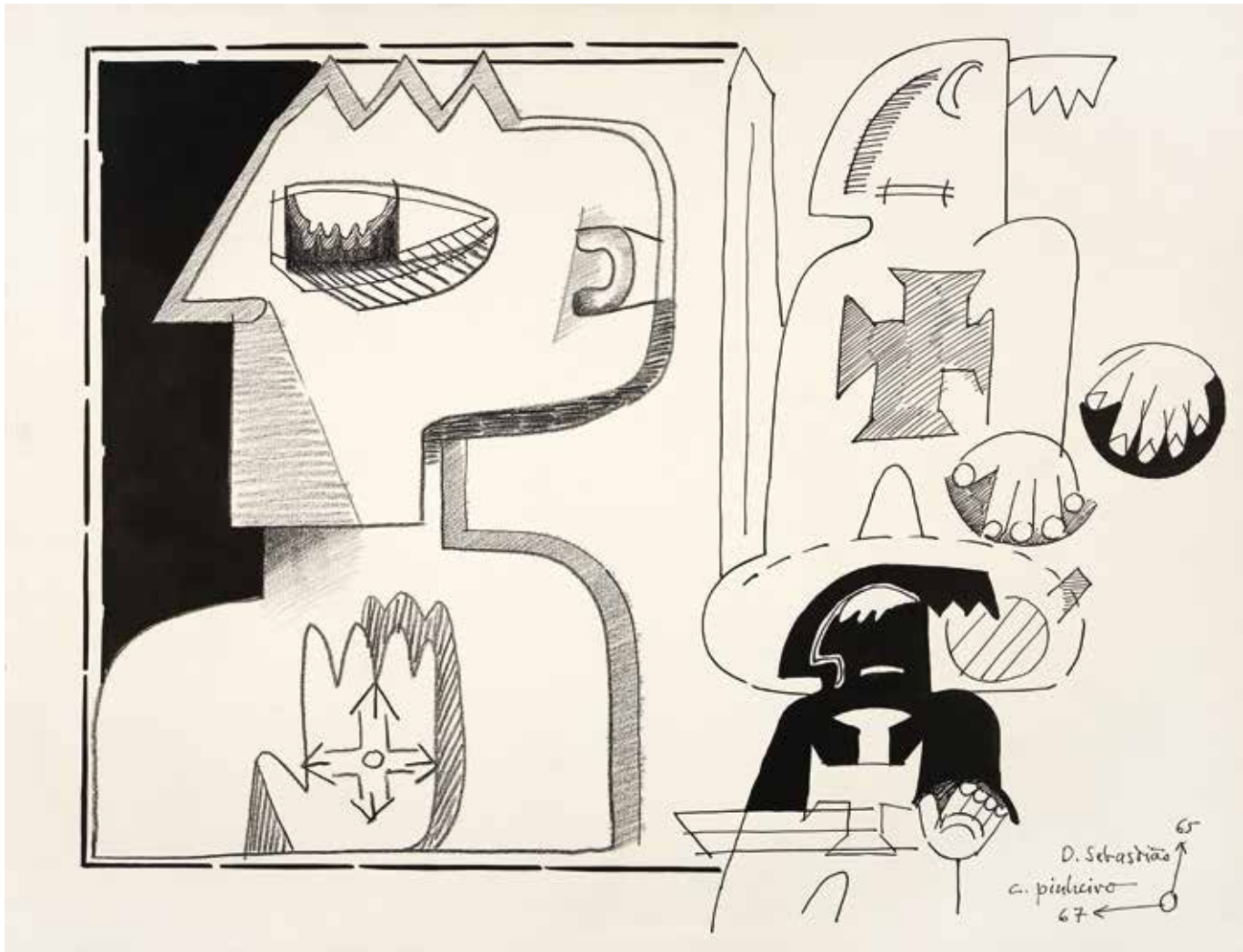
*Figurou em: / Exhibited at:*

— *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 55):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.











## — D. MARIA II (1819 – 1853) A EDUCADORA

Apelidada de "a Educadora" e "a Boa Mãe", não foi por culpa da bondosa soberana — que no desempenho de seu alto cargo procurou acertar e bem servir a Nação — mas foi o seu reinado manchado por contínuas lutas fratricidas entre liberais e absolutistas, resultando num dos mais conturbados períodos da nossa história.

No esquisso de Costa Pinheiro, talvez a volumosa juba negra que envolve a efígie simbolize todas as sombras que a assolaram, desde tenra idade quando fica órfã de mãe, passando pela traição de que é vítima por parte do seu próprio tio D. Miguel, até à sua chegada a Portugal em 1833, onde conhecerá as dificuldades de concretização do sonho liberal — as desavenças entre facções marcarão um quotidiano de golpes e jogos de bastidores.

Costa Pinheiro dá-nos o retrato de uma mãe dedicada e que foi ao mesmo tempo uma soberana de pulso forte durante os dezanove anos que comandou os destinos de Portugal. Do lado esquerdo, uma dupla mão sugere acção e firmeza, metáfora de uma figura que, determinada e até considerada "tirana" por alguns, não desistiu do trono, contra tudo e contra todos. No lado esquerdo, no interior de um descomunal peito feminino, o

perfil diagramático de um seio alude a uma mulher que, depois de viúva, não desistiu da felicidade, encontrando-a junto de D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, pai dos seus onze filhos.

Não constando do catálogo da retrospectiva que, em 1989, consagrou *Os Reis*, em razão de sair do espectro mítico coincidente com o traçado pela *Mensagem* de Fernando Pessoa — a Reconquista e os Descobrimentos —, este desenho a tinta-da-china serve de prova de que em algum momento Costa Pinheiro imaginou a saga da realeza portuguesa fora desse apoteótico ciclo que terminou abruptamente com a batalha de Alcácer-Quibir. ✍

*Bruno Marques*

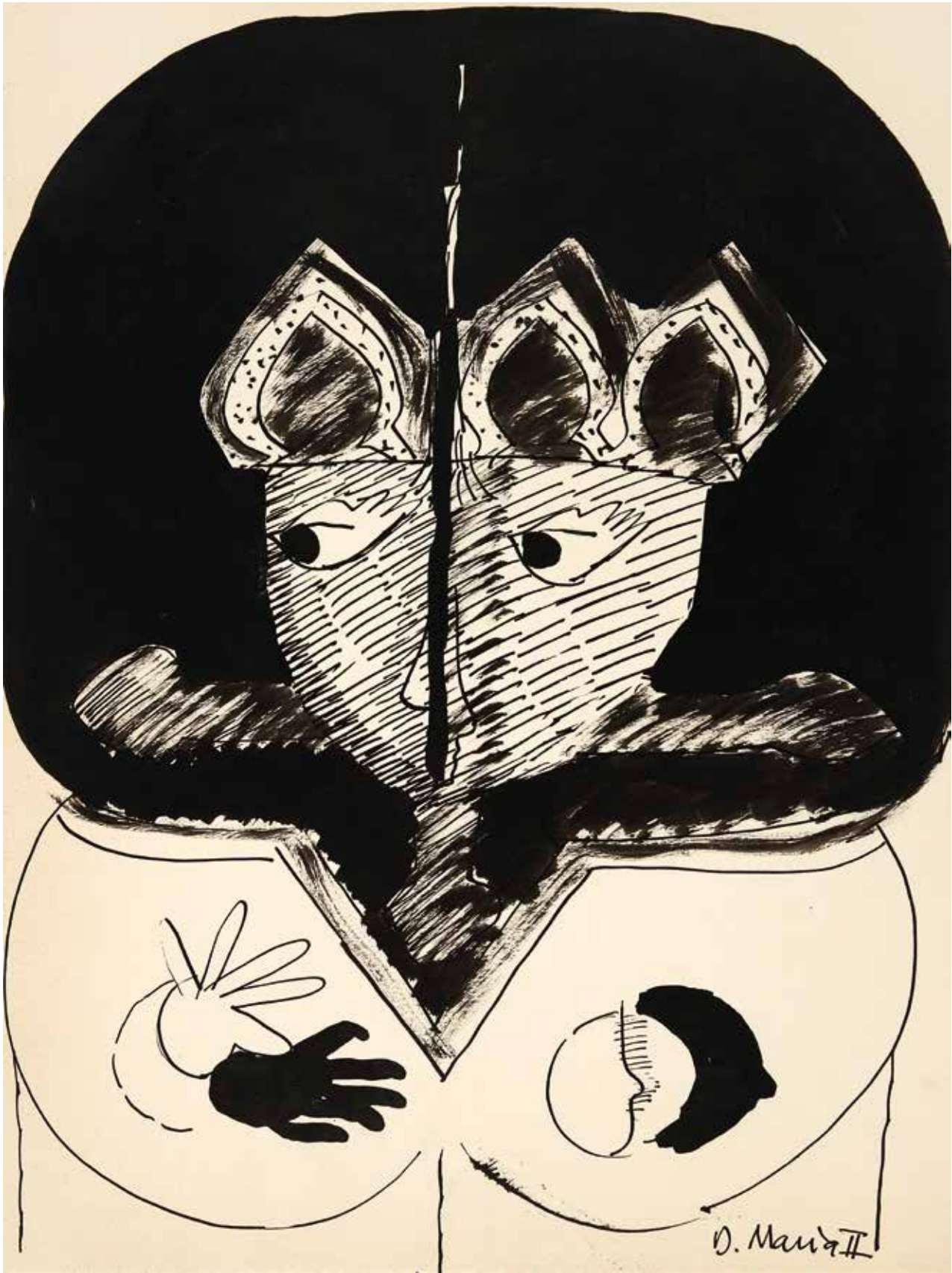
71. D. MARIA II

Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado e não datado  
Dim.: 40,4 × 29,9 cm  
D1531

D. MARIA II

Indian ink on paper  
Unsigned and undated  
Dim.: 40.4 × 29.9 cm











# 18.

## — ALCÁCER-QUIBIR

Integradas nos *Quadros Históricos* que Costa Pinheiro pintou em 1964, telas como *O Rei Menino não voltou* (fig. 72), *Alcácer-Quibir* e *El-Rei D. Sebastião* (fig. 63) prenunciam directamente a série *Os Reis* na sua temática. Considerando as duas primeiras, numa prodigiosa evocação mitológico-narrativa, constelações de signos esquemáticos pulverizam paisagens irreais em que, na virtualidade do seu espacialismo poético, o sentido lúdico da tragédia é reforçado por uma representação ideográfica infantilizante. São desta fase as primeiras citações dos signos das cartas de jogar. Em *Alcácer-Quibir* já estão perfeitamente definidos os naipes dos paus, dos ouros, das espadas e das copas. Os desenhos a tinta-da-china, *Mãos para o quadro Alcácer Kibir* (fig. 73) e *Portait du Roi* (fig. 74), preparam não só esta tela, como lançam também as sementes para a proeminência conferida a uma mão espalmada (que pode significar acção, ausência de temor e força divina), às pálpebras caídas (alusivas à condição de "Adormecido") e a uma sumptuosa gola quinhentista (sinal de nobreza) que encontraremos nos estudos que precedem o extraordinário retrato a óleo de 1966, com que Costa Pinheiro fechará a série d'Os Reis.

No conjunto de desenhos que estão na base da tela *Alcácer-Quibir II* (1965–1967), o *Encoberto* figura em cenários feitos de solidões povoadas e de horizontes condensados. Claustrofóbicos palcos da fatídica batalha onde, em humilhante debandada e acompanhado apenas pela sua sombra (fig. 78 e 79), D. Sebastião tem sempre às suas costas inúmeros exércitos do infiel, exemplarmente concertados e muito superiores em número (fig. 77). Nestes estudos, habitando planos internos simultâneos, robustas figuras bestiais preparam-se para a luta que se prevê implacável. Esse boneco armado com a cruz de Cristo ao peito, aparece isolado em dois desenhos a tinta-da-china (figs. 75 e 76). Invariavelmente acompanhado pelo seu

duplo negro — símbolo evocativo do reino das sombras —, a conversão desta figura em valete da iconografia das cartas de jogar dar-se-á no estudo *D. Sebastião* de 1965/67 (fig. 70).

Se nos estudos que preparam *Alcácer-Quibir II*, a figura de D. Sebastião é ainda uma *personagem* habitando um teatro de guerra — o que traz à memória o antigo género da pintura de História com os seus cenários panorâmicos onde a acção toma lugar — no âmbito d'*Os Reis*, ao abandonar o formato da paisagem, a efígie pousa hierática para o retrato, assumindo a verticalidade do suporte, num esquema que conjuga a estilização espalmada das cartas de jogar com a severidade dos braços. ➤

Bruno Marques



72. O REI MENINO NÃO VOLTOU, 1964

Óleo s/ tela

Assinado e datado 7/64 c.i.e.

Dim.: 125,00 × 176,00 cm

D1551

O REI MENINO NÃO VOLTOU, 1964

Oil on canvas

Signed and dated 7/64

Dim.: 125.00 × 176.00 cm

---

*Figurou em: / Exhibited at:*

— *KWY, Paris 1958–1968*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2001 (cat. n. 141).

— *Costa Pinheiro – Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso*, Amarante 2001 (cat. p. 12).

*Reproduzido em: / Illustrated in:*

— ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Costa Pinheiro, Ensaios de Psicomitografia*. Lisboa, Caminho, 2005, p. 30.





73. MÃOS PARA O QUADRO ALCÁCER KIBIR

Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado e não datado  
Dim.: 29,8 × 39,8 cm  
D1532

MÃOS PARA O QUADRO ALCÁCER KIBIR

Indian ink on paper  
Unsigned and undated  
Dim.: 29.8 × 39.8 cm





74. PORTRAIT DU ROI

Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado e não datado  
Dim.: 39,8 × 29,8 cm  
D1533

PORTRAIT DU ROI

Indian ink on paper  
Unsigned and undated  
Dim.: 39.8 × 29.8 cm



75. ALCACER-QUIBIR II, D. SEBASTIÃO

Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado e não datado  
Dim.: 59,4 × 41,8 cm  
D1535

ALCACER-QUIBIR II, D. SEBASTIÃO

Indian ink on paper  
Unsigned and undated  
Dim.: 59.4 × 41.8 cm

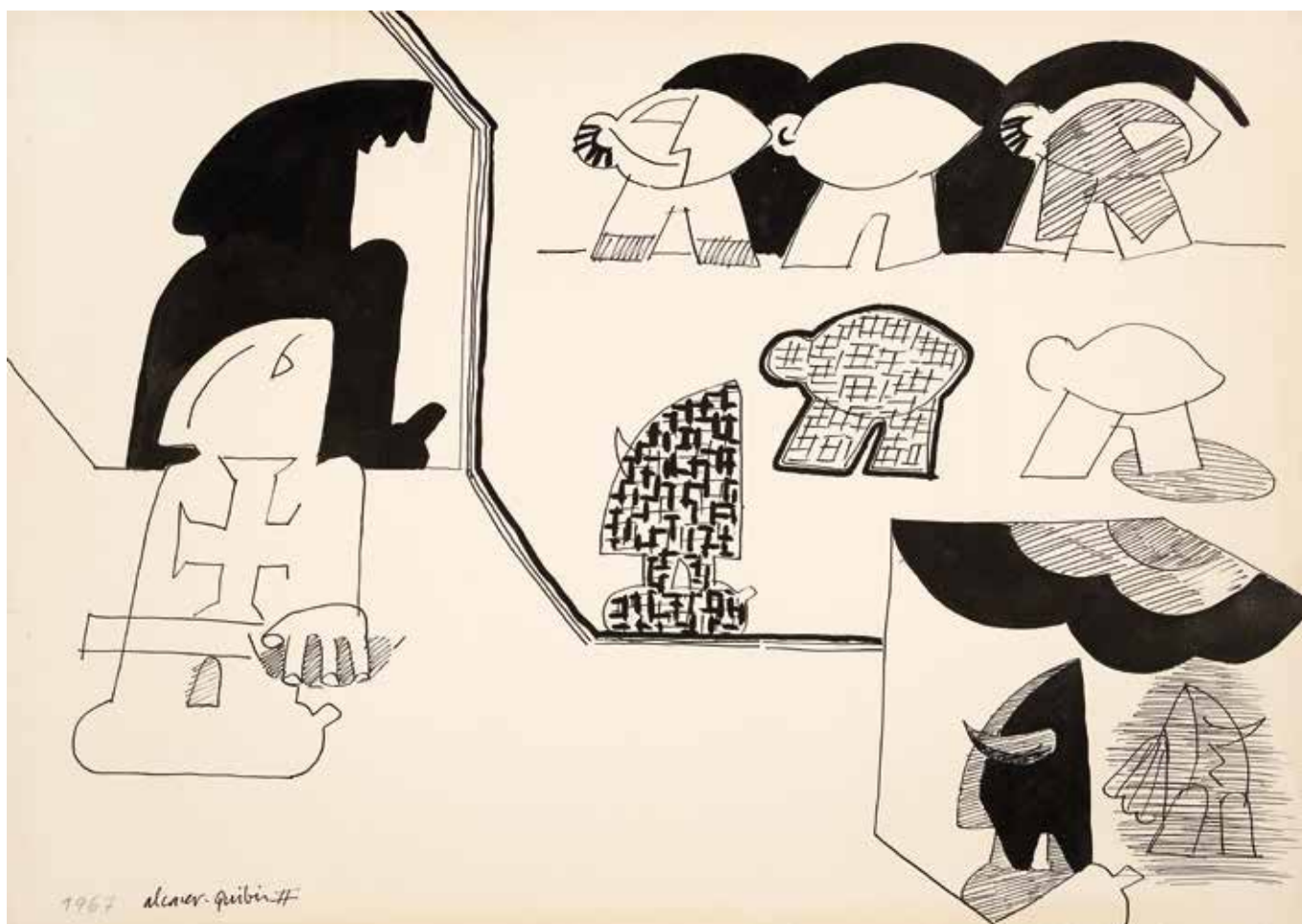


76. ALCACER-KIBIR II, D. SEBASTIÃO, 1967

Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado; datado 1967 c.i.d.  
Dim.: 59,4 × 41,9 cm  
D1534

ALCACER-KIBIR II, D. SEBASTIÃO, 1967

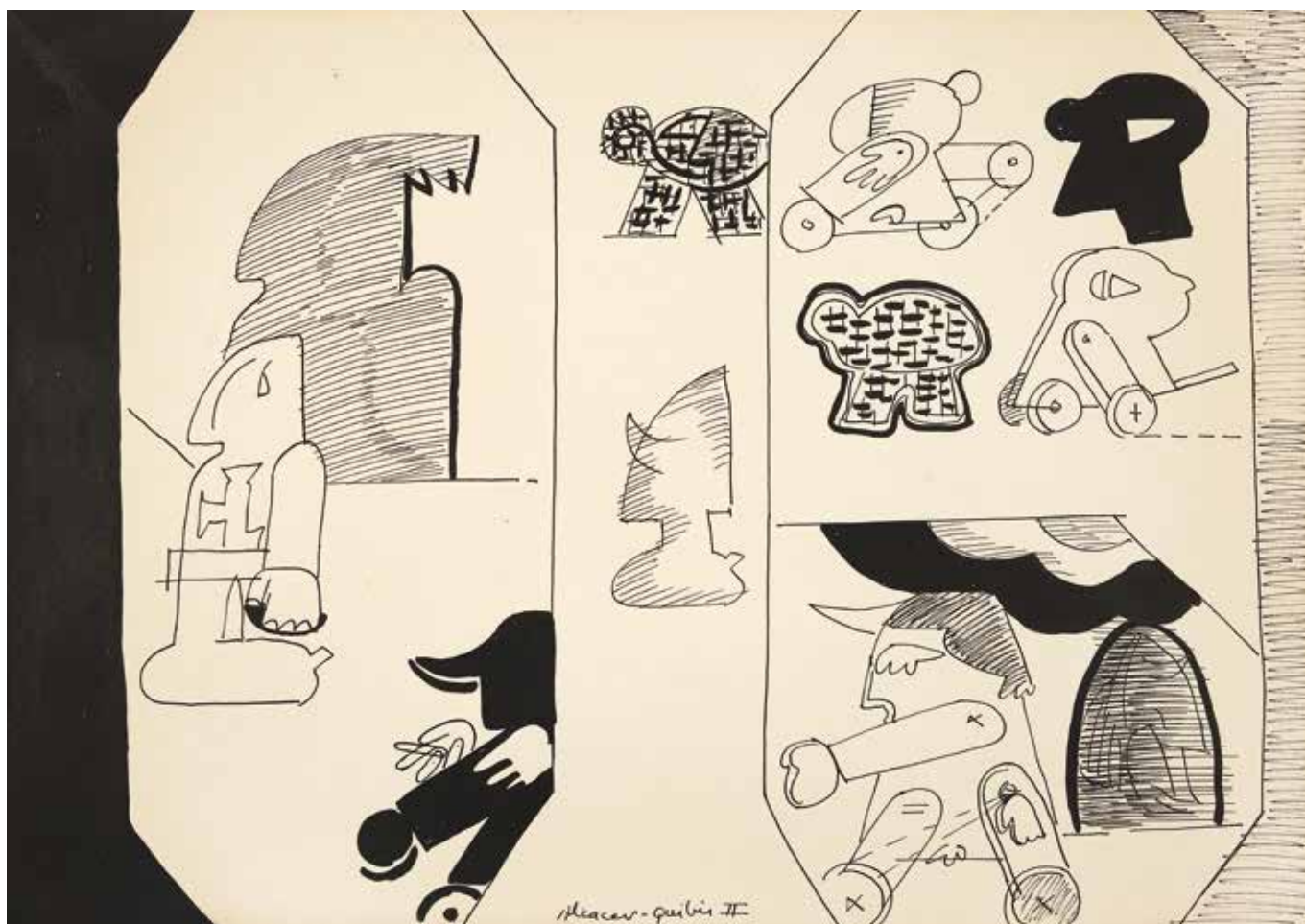
Indian ink on paper  
Unsigned; dated 1967  
Dim.: 59.4 × 41.9 cm



77. **ALCACER-QUBIR II, 1967**  
Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado; datado 1967 c.i.e.  
Dim.: 41,8 × 59,3 cm  
D1537

**ALCACER-QUBIR II, 1967**  
Indian ink on paper  
Unsigned; dated 1967  
Dim.: 41.8 × 59.3 cm





78. ALCACER-QUIBIR II

Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado e não datado  
Dim.: 41,8 × 59,3 cm  
D1538

ALCACER-QUIBIR II

Indian ink on paper  
Unsigned and undated  
Dim.: 41.8 × 59.3 cm



79. **ALCACER-QUIBIR, 1967**  
Tinta-da-china s/ papel  
Não assinado; datado 1967 c.i.e.  
Dim.: 41,8 × 59,2 cm  
D1536

**ALCACER-QUIBIR, 1967**  
Indian ink on paper  
Unsigned; dated 1967  
Dim.: 41.8 × 59.2 cm








# 19.

## — OS NAVEGADORES E SUAS NAVEGAÇÕES

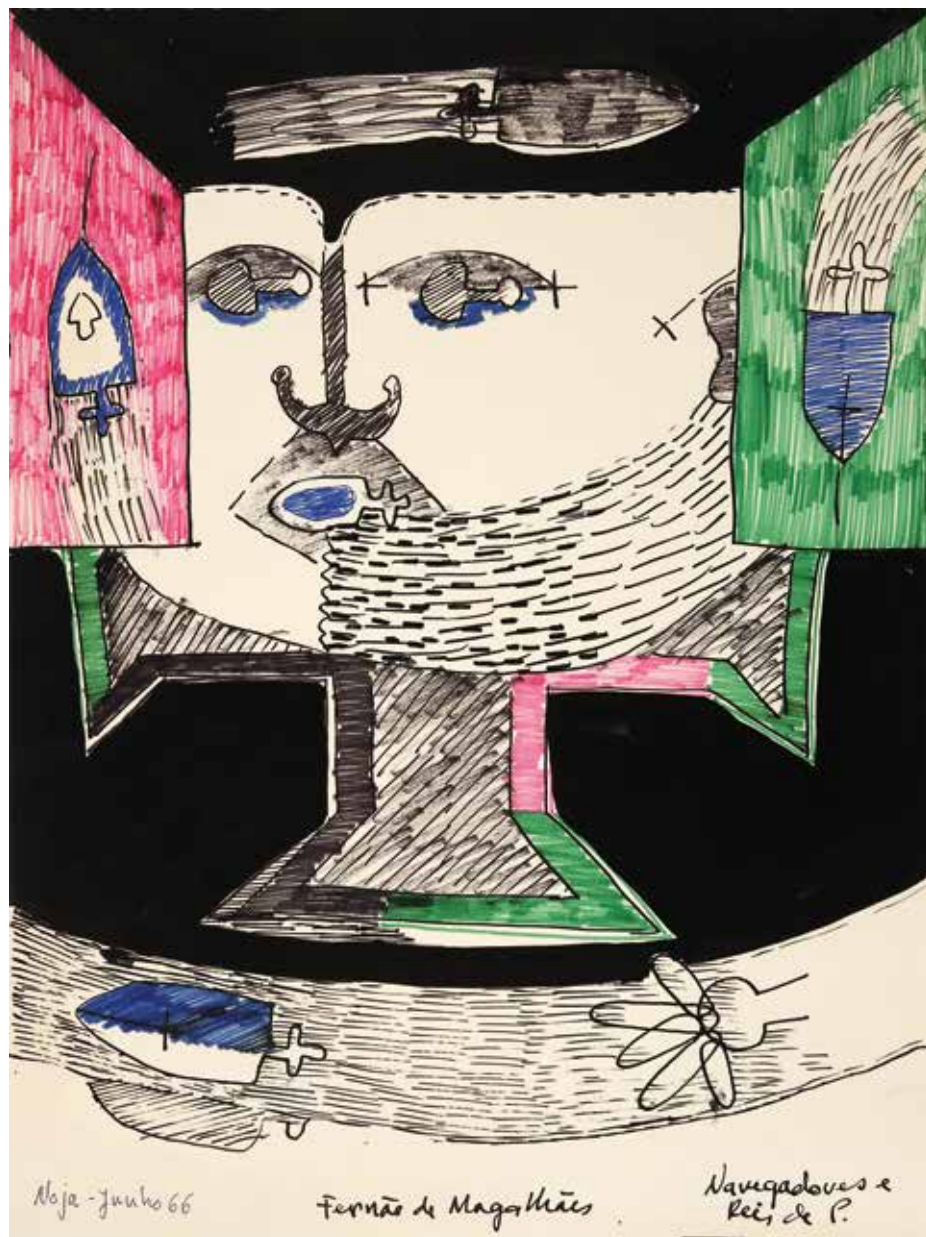
Costa Pinheiro anotou, num dos *Cadernos de Atelier* (1980), referindo-se à série dos Retratos de Pessoa: “O seu-meu-nosso povo não perdeu a noção de navegar”. O seu circo dos navegantes, que ganhou novo fôlego com a série mais tardia d’*Os Navegadores* — e recorde-se que ele os quis começar pouco depois da série d’*Os Reis*, já que os primeiros datam de 1966, mas só verdadeiramente os compreendeu e encontrou definitivos depois de ter visitado Pessoa — têm na grande série mostrada já no século XXI (Galeria Fernando Santos, Porto) coloridos daquele mar que, na *Mensagem*, se associa a el-Rei D. João II. As suas sagas são mais próximas daqueles cenários mágicos que Mendes Pinto narrou, do que desses outros, de verdade e recorte quase realista, que nos legou Pero Vaz de Caminha.

Os seus *Navegadores*, à deriva entre chapéus e mares, apresentam-se como figuras de um *teatro-mundi* que evoca quanto se pode, em actualização necessária, uma temática muito bela com que Portugal não soube ainda devidamente lidar num período de compensação pós-colonial. Costa Pinheiro foi dos poucos que quis recordar esse passado, mas sem o olhar ferido pela dimensão ideológica. E ir ver, através dele, o quanto de pintura em tudo isso havia. Isto é, quanto de

imaginação e de delírio, quanto de cores e de formas arrojadas, quanto de azul e quanto de mar.

As figuras são grandes, graves, não se apoiando já sobre qualquer estrutura prévia, mas flutuando no espaço do quadro como naufragos. Os grandes azuis que os dominam são os do oceano da memória, afastando-se as figuras de quaisquer contextos ou sinais naturalistas. Personagens de um navio-fantasma, são como achados que houvessem dado à costa, reivindicando um destino de que foram injustamente esquecidos. São irmãos aquáticos dos seus *Universonautas*, figuras que a imaginação feérica do artista havia projectado quase três décadas antes. Marinheiros contados, fragmentos de rostos, figuras misteriosas e graves cujas faces se fecham sobre os seus próprios segredos, os *Navegadores* de António Costa Pinheiro (...) navegam agora, graves e sombrios, para os abismos do fundo de si mesmos, figurações últimas, e a seu modo brutais, de um mito que aos poucos se esvai da memória de um povo, no fechamento tragicómico do que começou por ser grandioso, o ciclo das descobertas... 

*Bernardo Pinto de Almeida*



80. FERNÃO DE MAGALHÃES, 1966

Técnica mista s/ papel

Não assinado; datado *Noja. Junho 66* c.i.e.

Dim.: 40,3 × 29,8 cm

D1539

FERNÃO DE MAGALHÃES, 1966

Mixed media on paper

Unsigned; dated *Noja. Junho 66*

Dim.: 40.3 × 29.8 cm

Figurou em: / Exhibited at:

— *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva:*

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.

— *Costa Pinheiro – Navegadores*, G. Fernando Santos, Porto 2001 (cat. p. 36).

Anotado: / Annotated:

“Navegadores e Reis de P” c.i.d.



**81. DOM AFONSO D'ALBUQUERQUE, VIZE-REI, 1966**

Técnica mista s/ papel  
 Não assinado; datado *Junho 66* c.i.e.  
 Dim.: 40,3 × 29,8 cm  
 D1540

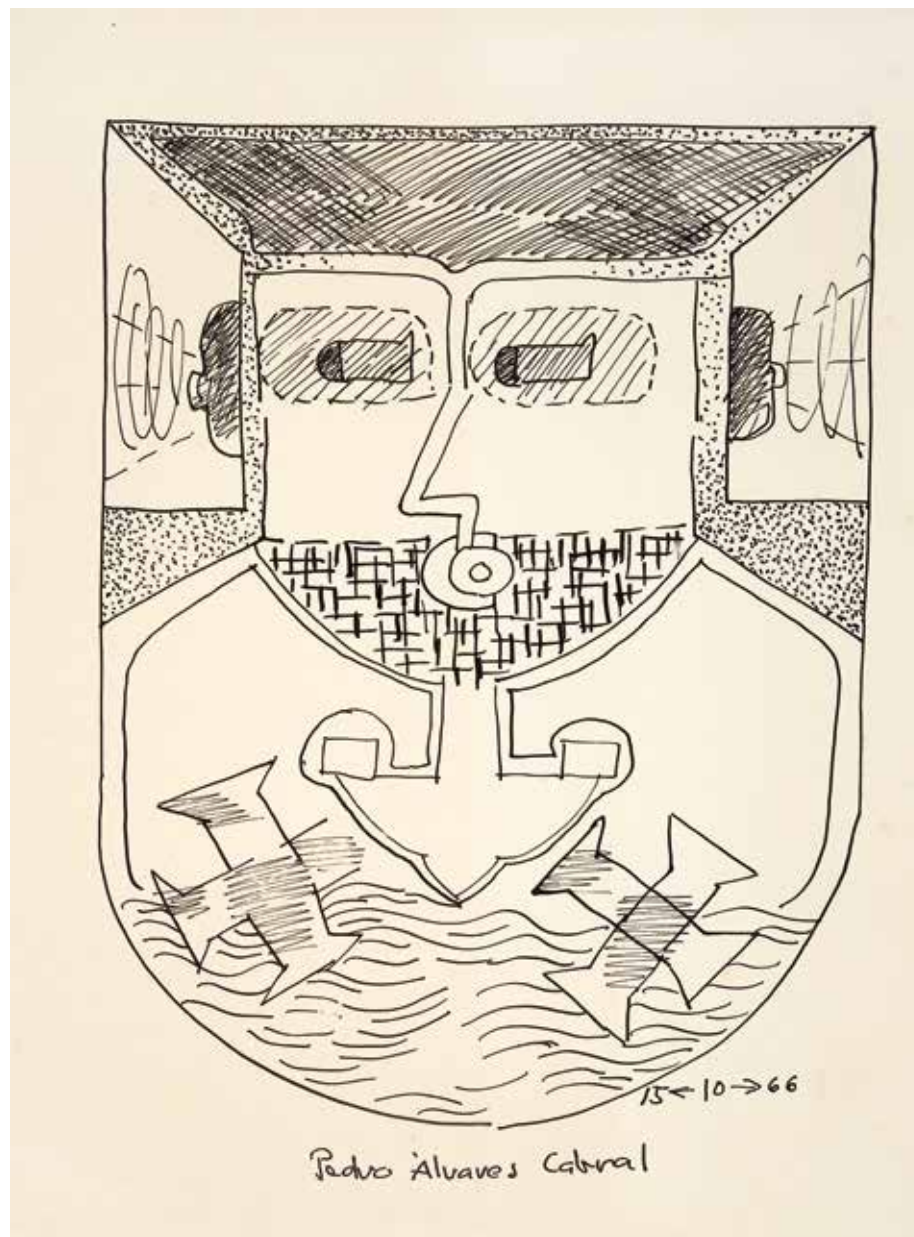
**DOM AFONSO D'ALBUQUERQUE, VIZE-REI, 1966**

Mixed media on paper  
 Unsigned; dated *Junho 66*  
 Dim.: 40.3 × 29.8

*Figurou em: / Exhibited at:*

- *Os Reis, Costa Pinheiro 1964–66, Retrospectiva* (cat. n. 69):
  - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.
  - Fundação Serralves, Porto 1990.
  - Leal Senado, Macau 1990.
- *Costa Pinheiro – Navegadores*, G. Fernando Santos, Porto 2001 (cat. p. 36).





82. PEDRO ÁLVARES CABRAL, 1966

Tinta-da-china s/ papel

Não assinado; datado 15-10-66 c.i.d.

Dim.: 40,3 × 29,8 cm

D1541

PEDRO ÁLVARES CABRAL, 1966

Indian ink on paper

Unsigned; dated 15-10-66

Dim.: 40.3 × 29.8 cm

Figurou em: / Exhibited at:

— *Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, Retrospectiva* (cat. n. 76):

— Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisboa 1989.

— Fundação Serralves, Porto 1990.

— Leal Senado, Macau 1990.

— *Costa Pinheiro - Navegadores*, G. Fernando Santos, Porto 2001 (cat. p. 35).





**§ SÃO ROQUE, ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE**

RUA DE S. BENTO 199B E 269  
1250-219 LISBOA  
PORTUGAL  
T+F +351 213 960 734  
T +351 962 363 260  
E GERAL@SAOROQUEARTE.PT  
WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM

**§ COMPILAÇÃO E ORGANIZAÇÃO**

MÁRIO ROQUE  
PATRÍCIA FERRARI  
BRUNO MARQUES  
ANTÓNIO AFONSO LIMA  
EVA MENDES

**§ TEXTOS**

BERNARDO PINTO DE ALMEIDA  
MARGARIDA ACCIAIUOLI  
BRUNO MARQUES

**§ EDIÇÃO**

SÃO ROQUE

**§ FOTOGRAFIA**

JOÃO KRULL

**§ EDIÇÃO E TRATAMENTO DE IMAGEM**

EDUARDO PULIDO

**§ DESIGN GRÁFICO E PAGINAÇÃO**

JOSÉ MENDES

**§ TIPOGRAFIA**

CHAPARRAL PRO, CAROL TWOMBY  
ACTA, DSTYPE FOUNDRY

**§ IMPRESSÃO E ACABAMENTO**

MR ARTES GRÁFICAS

**§ TIRAGEM**

350 EXEMPLARES

**§ DEPÓSITO LEGAL**

470125/20

**§ ISBN**

978-989-98929-9-6

**§ MAIO DE 2020**

**§ ©SÃO ROQUE 2020**

**§ AGRADECIMENTOS**

KIRSTEN COSTA PINHEIRO  
BRUNO MARQUES  
JOÃO ESTEVES DE OLIVEIRA  
JONATHAN GOULD  
CARLOS ALBUQUERQUE  
LUIS SÁRAGGA LEAL  
NELSON RAPOSO BERNARDO

ISBN 978-989-98929-9-6



9 789899 892996



SÃO ROQUE — 28 DE MAIO A 29 DE AGOSTO DE 2020



---

SÃO ROQUE | ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE  
Rua de São Bento, 199B | 1250-219 Lisboa | T +351 213 960 734  
geral@saoroquearte.pt | antiguidadessaoroque.com