

## RECONVERSÕES: PENA, PINCEL, COLECÇÃO

*Idalina Conde*

**Resumo** A pretexto do percurso de duas figuras de referência na história das artes plásticas, reflecte-se sobre as reconversões aí implicadas, e como nelas participa o factor singularidade. Num caso (Odile Redon), *reconversão artística* com mudanças na obra; no outro (Roland Penrose), *reconversão profissional* com mudanças na actividade. O recurso a uma autobiografia, no segundo caso, permite reflectir também sobre o discurso de auto-apresentação e auto justificação.

**Palavras-chave** trajectória; singularidade; reconversão.

### Leitura(s)

Uma leitura convida a outra, e ambas sugerem a síntese comum. Foi, com efeito, o estudo de Dario Gamboni sobre o pintor Odile Redon (1840-1916), notável no modo como alia a análise sociológica ao registo da história da arte, que nos lembrou a leitura anterior da autobiografia de Roland Penrose, personalidade ligada ao lançamento e afirmação do movimento surrealista, em particular ligada ao nome Picasso.<sup>1</sup>

Aproximações, e contrastes, entre os dois casos sugerem este encadeamento, mas o interesse pela analogia partiu de um “protocolo de leitura”<sup>2</sup> guiado por algumas questões axiais da sociologia. Ambos põem a *problemática da singularidade* sob o signo de uma reconversão pessoal, em mudanças na prática artística, como em Redon, e de actividade, como em Penrose, duas figuras de referência na história da pintura. As estratégias associadas à reconversão interpelam a *problemática dos interesses*: o modo como são fundados, geridos, enunciados pelos indivíduos. Finalmente, singularidade, reconversão e interesses passaram pelo recurso à escrita (o uso da pena), ora para defender reversões da obra em Redon, ora para justificar uma viragem na vida em Penrose. E este investimento no testemunho chama a *problemática (auto) biográfica*, que, tal como a da singularidade e dos interesses, nos tem ocupado na análise de trajectórias artísticas.<sup>3</sup>

É, pois, na sequência dessa análise que, defendendo uma didáctica *situada* da sociologia — da sociologia da arte e da cultura em particular —, também o presente texto serve como outro registo documental, outra ilustração empírica de reflexão teórica. Mas o seu primeiro apelo dirige-se naturalmente ao leitor: que uma leitura, a deste texto, convide a outra — a dos livros em causa.

### Reconversão e recepção

De certo modo, Odile Redon é um artista de sucesso tardio, e nesta condição de

reconhecimento diferido repousa justamente uma das hipóteses explicativas para a reconversão pictórica. Só em 1882 se daria a “descoberta” de uma obra singular — com existência bem mais longa — graças à pena de literatos como Joris-Karl Huysmans e Émile Hennequin, por exemplo, quando sobre ele começaram a escrever e lhe recriaram um horizonte de recepção.

Historicamente, vivia-se na pintura o período do “pós-impressionismo” em que, contrariamente ao do impressionismo anterior marcado pelo fenómeno da convergência num grupo de afinidades electivas, dominam tendências artísticas diversivas. Sobressaem percursos individuais. Entre os nomes maiores, o “pontilhismo” de Seurat, o “sintetismo” de Gauguin, enquanto Van Gogh segue um “expressionismo” muito insular.<sup>4</sup> Claro que Redon também figura como um caso, só que, ao sair do anonimato pela mão de poetas e escritores polarizados na figura de Mallarmé, e não pelo círculo de referência da pintura, diferentemente dos outros contemporâneos célebres da história da pintura moderna, Redon sai caucionado como “pintor simbolista”.

E se isto acontece, mostra-o Gamboni, é também porque, pintor do “sonho”, do “mistério”, da “ideia”, a obra de Redon apresenta-se na altura muito conotada com referências literárias. Paralelamente a uma ambiguidade iconográfico-semântica que se presta às interpretações de foro literário, a sua pintura reúne melhores condições de recepção precisamente junto dos literatos.

Não obstante, as relações do pintor com os pares literatos que o acolheram e consagraram numa fase de reconhecimento difícil iriam conhecer um volte-face. Redon ganhara, entretanto, visibilidade numa rede alargada de admiradores e, assim, também pudera aproximar-se do círculo de pintores de referência menos atreitos ao meio literário. Note-se que, em 1884, já expõe na galeria do célebre Durand-Ruel, *marchand* dos impressionistas, de quem antes estivera esteticamente afastado, e viria ainda a expor, em 1913, na famosa mostra “Armory Show” em Nova Iorque — onde Marcel Duchamp fez escândalo com o seu quadro *Nu Descendo Uma Escada*, e onde chegou a participar o nosso Amadeu de Souza-Cardoso. Em simultâneo, o mais curioso é que a obra sofre uma extraordinária reversão: a cor sucede ao branco e negro; a litografia e o carvão são substituídos pelo pastel, a aguarela, a pintura a óleo. Esumam-se figurações anteriormente enigmáticas, que tanto inspiravam metáforas literárias, para se impor a ordem do “pictórico”, inclusive com novos temas, entre os quais alguns tirados da natureza, motivos florais, paisagens.

Não é tudo. Desde finais dos anos 90 até às vésperas da I Guerra Mundial, o próprio pintor intervém no processo de reprodução do valor da obra. Procura modificar em seu benefício interpretações literárias anteriores desfasadas com a “nova” obra, ou “descola-se” mesmo de “leituras” então avançadas, para chegar a entrar em disputa com os críticos que antes o haviam lançado. Com uma vida artística praticamente toda sob o signo da *luta pela produção do (seu) valor*, o que lhe define as temporalidades aparece metonimicamente expresso pela permutação na diáde *pena/pincel*.

Como quem joga em dois tabuleiros numa conjuntura de transição — passa-se da interpenetração à separação/autonomização dos campos pictórico e literário

—, se primeiro o pincel se rendia à pena no sentido da submissão da pintura à literatura “decadente e simbolista”, com um Redon atento e por vezes quase “serviçal” perante literatos que o promoviam, depois usa literalmente a pena, escrevendo sobre si para defender o pincel. De alguma forma fá-lo clamando pela soberaneidade da pintura face à literatura, e desta forma encontra-se com o processo de autonomização da pintura desencadeada pelo movimento impressionista que tem em Paul Cézanne o verdadeiro pai da arte moderna.

Comparativamente, pois, ao percurso de outros artistas seus contemporâneos, é a reconversão — depois da primeira conversão a outro tipo de auto-expressão — que dá a medida da singularidade do artista tanto em termos estilísticos, como noutras dimensões da identidade. Na verdade, a reconversão que induz a uma *trajectória fásica* — primeiro pintor “simbolista”, depois “pintor” tomando por referência o “pós-impressionismo” —, faculta o acerto do artista com o que era ou se tornava pictoricamente relevante no seu tempo (a autonomia da pintura face à literatura). Dessa forma, era uma *reconversão por progressão*.<sup>5</sup>

Claro que à luz da “axiomática dos interesses” a reversão da obra parece (demasiado) “oportuna”, e o tropismo de Redon rumo aos centros de gravidade no campo da pintura, com afastamento dos da literatura, também parece sociologicamente “estratégico” para a visibilidade da noção de estratégia. Dario Gamboni estuda-o, porém, sem uma leitura simplista dos interesses. Procura mais compreender que “denunciar”, isto é, não rebaixa os interesses *expressivos* mobilizados numa pesquisa pictórica que conduz a outra versão da obra, a interesses *instrumentais* de alguém com um forte sentido de oportunidade. Alguém que na dita leitura simplista porventura se apresenta mesmo oportunista ao aceitar críticos literatos, quando necessários, para depois deles se afastar, quando dispensáveis.

Alternativamente, o estudo de Gamboni tem é o mérito de densamente restituir a singularidade do caso sem cair em reducionismos desse tipo, dando-nos a perspectiva de uma *criatividade situada*: duplamente balizada pelas condições contextuais e pelo próprio percurso interno da obra. Ora, nas condições contextuais conta-se, a partir de certa altura, o alargamento e sobretudo a “requalificação” do horizonte da recepção, doravante incitativo em Redon à “actualização” das suas referências plásticas. E ao lado, ou para além da maior viabilidade comercial da obra, aceder a outros circuitos e audiências significou também poder entrar em novos espaços de possíveis, poder redimensionar e abrir em outras direcções o percurso/projecto pessoal.

Sobretudo para casos como o de Redon, em que talvez aumente a tentação reducionista, não é de mais reiterar que as estratégias de produção/protecção do valor pessoal jogam e conjugam sempre, de forma mediatizada e complexa, várias ordens de interesses. Na temporalidade densa de um duplo percurso — da obra e da vida —, (re)combinam em soluções variáveis a razão estética e a “razão prática”,<sup>6</sup> a gratuidade e a instrumentalidade dos interesses. Estes focalizam-se na auto-preservação do nome, como autoria ou marca estilística, e as estratégias por eles guiadas podem contar com viragens como efeitos de contexto ou de conjunturas, mas também podem ser reclamadas por caminhos bifurcativos da pesquisa estética pessoal.<sup>7</sup>

A *reconversão estética* de Redon mostra o recurso à multivalência da competência artística na *complementaridade* da pena e do pincel: a escrita a servir a criação de imagens. Por aproximação e contraste, o caso de Roland Penrose oferece a *reconversão profissional* não tanto pela complementaridade, mas antes pela *transfereência* substitutiva de competências: a pena em detrimento do pincel, ao lado de outros desempenhos como intermediário/intercessor e colecionador. O binómio pena/pincel participa em ambas as reconversões, simplesmente, se a reconversão estética de Redon funda a sua *singularidade artística* justamente como duplo pintor, é a *singularidade biográfica* que sobretudo sobressai na reconversão profissional de Penrose.

Veremos, até, como para essa singularidade biográfica concorre a falta relativa de uma singularidade artística. O próprio Penrose reconhece como o motivo para “mudar de vida” não ter alcançado uma prestação pictórica do nível dos seus companheiros, grandes artistas. A reconversão que analogicamente aproxima Redon de Penrose também os afasta, e numa inversão agora da analogia, por ela chegamos a um Redon “duplamente artista” e a um Penrose sensível ao seu “défice” em matéria de relevância artística.

### Reconversão e relevância

Personalidade muito conhecida porque ligada ao lançamento e afirmação do movimento surrealista no contexto da arte moderna, Roland Penrose deixou uma autobiografia que expõe um “*confronto de relevâncias*” no interior do seu grupo de pertença e referência. Reconhecendo ter-lhe faltado o “gênio” dos “outros”,<sup>8</sup> deixará, então, de “ser pintor”, mesmo se continuando “a pintar”, para coleccionar e escrever sobre a obra dos parceiros. Reserva-se à *função de acompanhamento*, algo como forma franca de abandono sem os abandonar. Abandono de quem sai de um “campo de batalha” como bom “perdedor” à luz da melhor ética de artista — a franqueza de reconhecer limites às capacidades pessoais —, trocando por isso o pincel pela pena, e ainda pela coleção.<sup>9</sup>

Nasceu na Londres de 1900, “numa nuvem com forte odor de pintura a óleo, honrada actividade banqueira e religiosidade” — como diz ao apresentar o lar de origem, moralmente muito vitoriano, um pai “pintor académico de certo talento” e uma mãe filha única de prósperos banqueiros a quem ficara confiada a administração dos negócios. Abundantemente ilustrada, a autobiografia relata uma vida rica e aventureira, e deixa o testemunho histórico do movimento surrealista com as suas várias “escolas”.

O movimento surge em Paris, grande centro artístico e cosmopolita do início a meados do século XX. Aí, como pioneiro na aventura modernista, Penrose teve por amigos ou intimamente privou com Picasso (de quem se tornou um biógrafo célebre), Braque, Breton, Éluard, Max Ernst, Man Ray (sobre quem escreveu), Miró, Buñuel, Henry Moore, Calder, Francis Bacon, Tapiès (igualmente contemplado com uma monografia), entre outros “monstros sagrados” da história da arte moderna. Ainda como pintor, deveu-se-lhe a introdução do surrealismo no reti-

cente ambiente inglês — logo em 1936 com a famosa Exposição Internacional Surrealista, assim como se lhe deveria toda uma série de manifestações artísticas das mais relevantes até à grande exposição de Picasso, já em 1960, na Tate Gallery. Em paralelo, fundou e dirigiu durante longa data o ICA — Institut of Contemporary Art nascido de um “buliçoso grupo vanguardista” — a cujos fundos próprios inicialmente se juntariam os de alguns mecenas. O ICA realizou em Londres a sua primeira exposição com “Quarenta Anos de Arte Moderna” (1948).

Enquanto *gatekeeper*-divulgador do movimento surrealista e da arte moderna em Inglaterra, ganha a experiência de intermediário — mediador e artista em simultâneo. Como recurso profissional, usa-a em várias actividades: comissário de exposições; conferencista que personaliza, teoriza e divulga o surrealismo; escritor na qualidade de crítico das obras e biógrafo das vidas dos seus amigos; consultor de museus, da UNESCO, etc., e ainda de colecionadores ou *marchands*. Tudo desempenhos devedores da sua legitimidade carismática de *fundador* do movimento, e sobretudo ancorados no envolvimento privilegiado com o círculo dos “monstros”. Como com Picasso, por exemplo, actuando junto dele na qualidade de *intercessor* para quem aspira contactar com o mestre. Um Picasso temperamental, ora aberto e acessível, ora misantropo e esquivo às inúmeras solicitações, mas que Penrose sabe assediar para por vezes o convencer a “receber”. Entre outros episódios, assim aconteceria com o projecto de um monumento para Chicago pedido a Picasso por intermédio de Penrose em 1963 e concluído em 1967.

Parece um percurso exaltante, mas para quem fora pintor e alimentara esperanças junto deste escol, prestando-se depois a uma tal função de acompanhamento, a reconversão não esconde um percurso artisticamente declinante. Uma reconversão, aliás, que na autobiografia aparecerá discursivamente gerida no melhor “estilo inglês”, isto é, no de um aristocratismo intelectual temperado de humildade artística pessoal que se percebe ir preparando o leitor para o volte-face no pós-II Guerra. Ouçamo-lo, pois, na abertura do capítulo a que ambigualmente chama “Eleição de Caminhos”. Ambigualmente, porque o voluntarismo da decisão expresso no título (*eleição...*) traduz mal a circunstância, de resto admitida, de alguém que, até na razão directa da sua proximidade com os outros “eleitos”, acaba por ficar sem grande margem de “caminhos” para propriamente poder “eleger”.

“Hiroxima”, o diabólico anúncio do triunfo de Lucifer, trouxe consigo a volta às actividades de antes da guerra e o reagrupamento dos que tinham sobrevivido. Reavivaram-se esperanças que tinham permanecido adormecidas, e eu pude voltar a pintar. Mas não resultou fácil. A guerra havia destruído o caminho que eu queria seguir, ainda que *a verdade é que mesmo antes eu nunca tinha alcançado em nenhum momento a dimensão artística dos meus amigos surrealistas*, entre os que poderia citar, Max Ernst, Picasso, Man Ray, Moore, Arp, Miró, Tanguy, Magritte, Giacometti, Calder, Duchamp e muitos outros, cujo génio fez das primeiras décadas deste século um período de inusitado esplendor. Então compreendi que uma das actividades mais positivas em que havia participado com certo êxito tinha sido a de ajudar outros a compreender e amar tudo o que de mais valioso havia descoberto por mim mesmo. Eu sentia um desejo fervente de difundir o nome dos poetas e pintores que me tinham

inspirado e, embora seguisse pintando e fazendo colagens de acordo com uma linha parecida com a que tinha interessado os surrealistas antes da guerra, sucessivamente, *a pena ia preceder o pincel* como meio de expressão. Assim, cultivaria a companhia dos meus amigos de Londres e Paris, num intento de fazer das artes uma parte mais acessível, apreciada e integral da vida. (p. 138, sublinhados nossos)

Apesar de assunção pública rara, o que Penrose declara é bem conhecido, de modo mais ou menos elíptico, no confronto interindividual em grupos ou círculos. Comparsas iniciais num projecto como primeiro emblema do movimento, cada membro evoluirá desse fusionismo fundador para o divisionismo seguinte, em diferentes obras e percursos. E se no caso de Penrose o *ressentimento* típico de “perdedores” face a “ganhadores” inversamente dá lugar ao *assentimento*, é porque não decai nos bordos periféricos do movimento. Antes no centro, graças à sua função de acompanhamento, também assim se encontra nas melhores condições para *transmudar o handicap em recurso*. Entre outras actividades, a escrita (crítica, biográfica) dá assim entrada na vida em condições muito precisas.

Claro que na reconversão influem outros efeitos, mormente da conjuntura histórica. Se depois da guerra “não resultou fácil” retomar “esperanças” pessoais, “a guerra havia destruído o caminho que (ele) queria seguir”, é porque começava outra era da arte moderna noutra ordem internacional. A Paris, residência e pátria espiritual de Penrose, sucede Nova Iorque como pólo artístico mundial, com novos movimentos de ponta na abertura do mercado à grande escala. Mesmo na Europa o surrealismo ia entrando para a história da arte moderna, já sem a actualidade compartilhada por Penrose.

Agrava-se a adversidade da conjuntura para quem, como ele, fizera uma paragem relativa na pintura e com o risco de um regresso não sem “efeitos D. Quixote”. Há sobretudo a consciência de que, retomando-a, ainda assim não iria acompanhar nem o nível, nem o ritmo da evolução dos companheiros — com Picasso naturalmente à frente. Penrose tem então a frontalidade de admitir o que muitos artistas acusam em críticos ou biógrafos: não raro dissimularem a sua incapacidade artística para, no uso da palavra “autorizada” — produzindo ou negando valor —, se colarem ou tomarem de empréstimo o sucesso dos outros.

Ora, enquanto género propenso à reparação pessoal no trabalho de (re) apresentação de si, a autobiografia pode prestar-se então a alguma relativização ou simetria entre as duas noções de valor, o *valor do artista* celebrado e o do *biógrafo* que o celebra. É isso que perpassa pelas palavras de Penrose: a *franqueza da fraqueza* tornada *revelação de grandeza*, porque a humildade do auto-esbatimento serve o engrandecimento da pessoa missionária em várias frentes, a favor de uma causa. A pessoa devotada à “pequena mas grande”, e sobretudo *justa*, missão de, rendendo justiça, pôr o seu talento ao serviço do talento dos outros.

De resto, o mesmo tipo de exposição autobiográfica aparece no relato da sua conversão ao colecionismo, ao lado da missão de intermediário/intercessor e escritor-testemunha do movimento. Diz-se colecionador *malgré lui* por começar a sê-lo por causa dos seus outros. São de resto as páginas da autobiografia que acentuam muito mais a *decisão por arrastamento*, ou subsumem a noção voluntarista

da decisão, como se os interesses pessoais fossem a rasto dos outros — mais efeitos de circunstâncias, não propriamente causas fundadoras da acção.

E se assim “se fala”, não será por acaso, essas páginas tocam o ponto eticamente sensível da conversão do “desinteresse” no “interesse”. As palavras pertencem, de facto, a um coleccionador com o sentimento incómodo de ter de duplamente justificar tanto o *dever* estético e mesmo ético de coleccionar as obras dos amigos, como o *direito* à fortuna material e simbólica que com elas virá a ganhar. A exposição autobiográfica exprime bem a *tensão da conciliação* entre a gratuidade do “interesse desinteressado” de quem se move por amor à arte com a instrumentalidade do “desinteresse interessado” que nisso não perde a consciência do património ou do negócio.

No capítulo sintomaticamente intitulado “A colecção que se colecionou por si mesma”, começa por recordar a surpresa e até desgosto quando, ainda não se “sentindo” coleccionador, é confrontado, por volta de 1946, com o pedido do coleccionador Peter Watson para ver a sua colecção — uma colecção que, por enquanto, só significava para Penrose um conjunto de obras “compradas” a amigos e guardadas em casa. Faz este comentário:

...foi provavelmente uma reacção contra as imponentes e bem ordenadas colecções de Wisbeck que fez nascer em mim, desde cedo, a aversão à ideia clássica de coleccionar. Toda a colecção tem muitas características em comum com um cemitério. Os objectos raros atraíam-me, independentemente do seu valor, sempre que tivessem vida própria, mas inclusivamente quando residi em Paris era raro comprar obras de arte de qualquer tipo. Depois do grande desastre americano de 1930, quando vi que amigos meus, como Max Ernst, tinham ficado quase sem nada e continuavam produzindo as obras mais excitantes, é que comecei a comprar. A minha primeira aquisição de importância teve lugar em 1935. Foi uma paisagem selvagem, *La joie de vivre*, que comprei directamente a Max Ernst quando ainda não estava acabada. (p. 162)

Mas depois, regressado de Paris e estabelecido em Londres, sente a necessidade de preservar a atmosfera criativa partilhada com os seu pares. Foi então que deu o passo:

... decidi que, se não podia ter perto de mim constantemente os meus amigos, podia suprir a sua ausência comprando obras deles. Assim foi como começou *uma colecção que se colecionou por si mesma*. A primeira oportunidade chegou com a exposição de 1936. Muitas das pinturas mais fascinantes haviam pertencido durante anos a poetas surrealistas que agora estavam ao pé da morte por inanição. Breton, Éluard e Tzara, em particular, tinham-se mostrado muito exigentes no que adquiriam com os seus escassíssimos recursos antes que os *marchands* se interessassem por isso. A Breton comprei uma colagem de Picasso, *Cabeça*, de 1913, e um *Objecto-Poema* do próprio Breton. Éluard vendeu-me dois quadros da primeira época de De Chirico e deu-me um desenho (...) em cujo reverso escreveu: “A Roland Penrose. Em memória do que sempre amou acima de tudo: a forma dos meus sonhos. Seu amigo Paul Éluard, 4 de Maio de (19) 36.” Giacometti vendeu-me uma pequena escultura de madeira intitu-

lada *Objecto Desagradável* (...) e a Max Ernst comprei uma grande colagem. A isto há que juntar as obras que adquiri na exposição dos surrealistas ingleses. A partir deste momento, comecei a libertar-me das minhas inibições e na pequena casa de Hampstead foi-se formando uma colecção de pinturas, esculturas e objectos de distintos tipos. (p. 168, sublinhados nossos)

As “inibições” compreendem-se por subentendidamente lembrarem o duplo anátoma de fetichismo e oportunismo que recai na figura do coleccionador. Neste caso ainda mais se justificam, dada a delicadeza das situações em que ocorre a aquisição de obras, com a amigos a precisar e ele a comprar. Na altura, menos na óptica do *negócio* e mais como *troca* por solidariedade, embora com o risco de um mal-entendido no horizonte quando as obras ganharem cotação, encimando os valores das *transacções* do mercado. O risco, portanto, de um aproveitamento oportuno.

Na autobiografia, a alusão às situações de aquisição torna assim notório o tipo de enunciação com que Penrose tende a apresentar o curso da sua vida. Sob o primado das contingências e das circunstâncias que lhe trazem os acontecimentos mais do que ele os procura, como se se inscrevessem numa causalidade “transcendente”, deixando (nos) a impressão da desresponsabilização pela decisão, como se dominasse um *protagonismo sem voluntarismo*. Inclusive, mesmo quando de facto “se decidiu” e “se libertou” das “inibições”, quando já fala *como coleccionador*, não estranho à estratégia de oportunidade, onde se contam operações típicas como as de comprar colecções de outros em dificuldades.

Assim aconteceu com o coleccionador René Gaffé, por exemplo. Numa “situação penosíssima” só havia atraído dois compradores no intento de uma venda urgente, mas Penrose ficará com o lote de obras expostas durante um mês numa galeria londrina, lote a contar com 2 “excelentes” Picassos, 12 Chiricos e 12 Mirós. Não se escusa, porém, a observar que o acolhimento imediato à sua proposta financeira lhe produziu o duradouro sentimento de incómodo, o que é bem o sentimento-testemunha de uma transição de identidade:

A ideia de (comprar) toda (a colecção) foi como um *shock*. Os quadros eram admiráveis sem excepção, mas isto ia-me encaixar definitivamente na indesejável categoria dos coleccionadores. Com surpresa da minha parte, Gaffé aceitou a oferta que hoje seria ridícula, e então apoderou-se de mim a sensação de estar no meio de um fabuloso mostruário de quadros, *mais como coleccionado do que coleccionador*. (p. 170, sublinhados nossos)

“Sensação” idêntica, agravada pela coloração afectiva da situação, viria a tê-la dois anos depois, quando Paul Éluard, precisando de dinheiro, propõe ao amigo vender-lhe a sua colecção iniciada em 1921 e onde estava última grande obra de Max Ernst, *Elephant cèlèbes*:

Só havia uma condição segundo ele: que não houvesse discussões de dinheiro. Ele faria uma lista com o que considerava o preço do mercado de cada artigo e tudo o que eu tinha de fazer era dizer “sim” ou “não”, e tanto num caso como no outro



continuaríamos amigos. Se se examina hoje a lista, escrita pelo próprio Éluard, tem-se a sensação de que, ao aceitar os seus preços, eu me aproveitava do meu melhor amigo. (p. 170)

Ao mesmo tempo que se defende do estigma de explorador e especulador ligado à figura do colecionador, Penrose quer dizer aqui que nem ele, nem Éluard na altura faziam alguma ideia do valor extraordinariamente ascendente das obras a partir da II Guerra Mundial. Na altura, quase só praticavam a troca “sem comércio”, pelo que nem sequer se pode falar ainda da “denegação da economia”, característica no desenvolvimento seguinte do mercado de arte. Ainda estava por se constituir plenamente uma “economia da arte” aplicada às obras como reserva, investimento e especulação de valor.

Durante muito tempo comprava por solidariedade e por enamoramento com as obras, caindo-lhe nos braços o que não demoraria muito a confirmar pelos preços de mercado: “Um verdadeiro tesouro.” Ser colecionador de amigos coloca-o, pois, na situação *dúplice* de com eles ganhar, até por com eles se solidarizar tanto estética como humanamente em momentos difíceis em que Penrose pode usar os recursos herdados dos negócios familiares. De resto, os amigos são também uma valiosa fonte de fornecimento da colecção, com ofertas de obras como sinal de cumplicidade e gratidão. Por exemplo, entre as ofertas de Man Ray sugestivamente estava *Oferta*, obra inicialmente realizada para dar a Eric Satie em 1921, e uma outra obra importante, *Objecto Indestrutível* (1923).

Ora, no contexto de relações interpessoais susceptíveis de possível ambiguidade e ambivalência (sobretudo com o passar do tempo e passada a conjuntura da afinidade electiva), compreende-se a propensão autobiográfica para a *auto justificação*, lado a lado com a assunção de uma *realização pessoal por procuração*:

Sempre tive a sensação de que as obras que tinha reunido em torno de mim continuavam pertencendo, em certa medida, aos seus autores, e quantas vezes, se mas pediram para exposições sérias, assim fiz constar, acedendo a que o meu nome aparecesse no catálogo e satisfeito por ter-me relacionado modestamente com artistas que, em muitos casos, tinham tido de lutar duramente pela sua subsistência até depois da guerra. Não se podia imaginar então o valor potencial destas obras. De facto, teria sido ridículo pôr um cadeado na porta, pois os únicos ladrões possíveis teriam sido os meus amigos mais íntimos, aos quais essas mesmas obras não tardariam a voltar. (p. 173)

De facto, outros ladrões iriam aparecer. Por exemplo, na Páscoa de 1969, quando a vivenda de Penrose foi saqueada e desapareceram mais de 20 quadros, incidente que resultou num verdadeiro drama tratado em foro policial e com cobertura da imprensa até os quadros serem recuperados. Só que entretanto passara o tempo, e os ladrões (já) do *valor económico* encarnado pelas obras em tudo se afastam do *valor afectivo* que antes teria justificado amigos “ladrões”. Entrara-se num mercado de arte de extensão aparentemente irreversível, sem lugar para dúvidas quanto ao valor real do “tesouro” *também* afectivo de Penrose. Tal viragem histórica na

economia da arte coincide também com a assunção de Penrose pelo coleccionismo. Depois da “coleção que se fez por si mesma” inicia-se a “coleção feita pelo coleccionador”, ainda que com algum “mal de consciência” que, de quando em quando, continuou a despontar como motivo para viver essa sua (outra) identidade de um modo ambíguo/ambivalente:

Em meados da década de 60 a cena mudou radicalmente. Tão depreciadas obras de arte adquiriram preços que despertaram o interesse de colecionadores, museus e... ladrões. Desde então, o conjunto de obras que eu amava começou a diminuir em vez de crescer, e muitas das que aparecem (em fotografias) nestas páginas já não formam parte da coleção que se fez a si própria e que, desde então, se tem dispersado *contra a minha vontade, mas, também é verdade, deliberadamente*. (p. 173, sublinhados nossos)

Com efeito, mesmo quando o envolvimento com as obras corre (ou é descrito) sob “possessão amorosa”, os colecionadores profissionais distinguem-se do diletantismo amador justamente pelo investimento na gestão das coleções onde a tal “dispersão” referida por Penrose corresponde ao “trabalho de rotação” das obras (trocas e vendas compensadas por novas aquisições), desenvolvido muito mais na óptica da produção/maximização do valor. Nos termos de Max Weber poderia dizer-se que o fazem no compromisso simultâneo com duas éticas, a “ética da convicção” relativa à projecção afectiva/electiva, porque também colecionam o que gostam, e a “ética da responsabilidade” tributária do distanciamento empresarial que define uma conduta profissional no mercado de arte.

Resolvida a dupla reconversão de Penrose — da pintura (depois só ou quase só praticada no registo “amador”) para a pena, e da pintura para o coleccionismo —, chega-se à fase da “coleção do coleccionador”, à fase do *protagonismo com voluntarismo* e, com ela, à triologia de interesses que melhor realizam um projecto “fáustico” de vida: (ter) arte, (por) amor (à arte) e (com ela ganhar) dinheiro. E assim, na Farley Farm onde ele terminará a sua vida como espécie de “camponês poeta” — que diz ter querido ser na juventude, doravante possível em Sussex —, recebe amigos e visitantes num verdadeiro museu privado. Onde, ao lado do que resta dos “objectos de amor”, outros brilham no espólio “objectos de conveniência”, cuja entrada requereu algumas saídas, como que num divórcio (in) desejado, para que a “coleção que se fez a si mesma” pudesse dar lugar à “coleção feita pelo coleccionador”. Entre uma e outra está toda uma vida, com testemunho na autobiografia, em muitos escritos graças à troca do pincel pela pena, e sobretudo na própria coleção.

## Notas

- 1 Dario Gamboni, *La plume et le pinceau — Odile Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989, 350 pp., com 65 reproduções fotográficas de obras e documentos e um anexo de correspondência/documentação inédita (prévia e parcialmente anunciado em “Odile Redon et ses critiques — une lutte pour la production de la valeur”, *Actes de*

- la *recherche en sciences sociales*, n. os 67-68, 1987); Roland Penrose, *80 años de surrealismo, 1900-1981*, Barcelona, Ediciones Polígrafo, 1981, 299 pp, com 692 reproduções fotográficas de obras (suas e de outros) e de documentos.
- 2 Parafrazeando R. Scholes, *Protocolos de Leitura*, Lisboa, Edições 70, 1991.
- 3 Cf. Idalina Conde, "Alvarez: ambiguidades na biografia de um pintor", *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 9, 1991; "'Uma casa com janelas para dentro'. Metonímia biográfica numa trajectória fásica", *Análise Social*, n.º 121, 1993; "Leonardo, uomo senza lettere...", *Phala*, Assírio & Alvim, 1995; "Amadeu, Almada, Dacosta. Atopia em trajectórias singulares", *Cadernos de Ciências Sociais*, n. os 15-16, 1996; "Sarah Affonso, mulher (de) artista", *Análise Social*, n. os 131-132. A formulação teórica da problemática da singularidade e metodológica da biografia sociológica apareceu em Idalina Conde, "Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão", *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 19, 1996; "Problemas e virtudes na defesa da biografia", *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 13, 1993; "O nosso comum saber biográfico", in *Estruturas sociais e Desenvolvimento* (Actas do II Congresso Português de Sociologia), 2.º Vol., Lisboa, Editorial Fragmentos, 1993; "Falar da vida (I)", *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 14, 1994; "Falar da vida (II)", *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 16, 1994.
- 4 Um livro de leitura fundamental sobre este período "divisionista" depois do grupalismo no movimento impressionista, e naturalmente usado como referência por Dario Gamboni, é o de John Rewald, *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- 5 É uma reconversão inversa à *reconversão por regressão* que, noutro contexto e noutro período, se encontrou no nosso Domingues Alvarez (Idalina Conde, "Alvarez...", art cit). Viu-se como era devedor de todo um conjunto de condições pessoais que realmente o punham na *condição de privação de condições de protecção* para continuar a "doce megalomania" modernista. Uma rápida *inflexão estética* na fase terminal da sua trajectória (de vida curta e igualmente fásica) levava-o a ceder à pintura banal e fácil. Esse trajecto substitui a primeira "pintura de resistência" pela seguinte "paisagem da desistência", e por isso foi contrário aos compromissos vanguardistas continuados por alguns contemporâneos de Alvarez, cujo percurso pessoal resulta não em acerto, mas em desacerto com o que era ou se tornava esteticamente relevante no seu tempo. Para um caso em que a noção de trajectória fásica recobre uma história de vida muito diferente, cf. também Idalina Conde, "'Uma casa..." art. cit.
- 6 Marshall Sahlins, *Cultura e Razão Prática*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- 7 Existe também a possibilidade de contextos e conjunturas levarem a uma (re) conversão colectiva. É o que por exemplo acontece, particularmente induzido por factores do mercado, nas transformações do campo literário em França na segunda metade do século XIX (1865-1905, com o seu ponto de viragem sobretudo entre 1875 e 1885). Condições políticas, socio económicas e culturais (entre as quais a ascensão das classes médias e aumento da escolarização) favorecem então a colocação móvel de escritores que da esfera mais restrita passam à da produção alargada para maior difusão pública por via de géneros como romance e o teatro burguês. A extensão e unificação do mercado vão a par

da diferenciações e hierarquizações, notórias no conflito de legitimidade literária entre (romancistas) “psicológicos” e “naturalistas”. Aqueles reclamando-se superiores, e estes lutando contra a sua rejeição. Um conflito que, dissimulando-as ou eufemizando-as na luta literária, exprime clivagens sociais. Cf. Jean-Claude Chamboredon, “Marché de la littérature et stratégies intellectuelles dans le champ littéraire”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 4, 1975; Christophe Charle, “L’expansion et la crise de la production littéraire (2ème moitié du 19ème siècle)”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 4, 1975; Rémy Ponton, “Naissance du roman psychologique — capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du 19ème siècle”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 4, 1975; Rémy Ponton, “Romanciers, poètes et auteurs de théâtre. La carrière d’écrivain, 1865-1905”, in Raymonde Moulin (org.), *Sociologie de l’art*, Paris, La Documentation Française, 1986. Outra referência interessante sobre um “défice” de legitimidade literária, a par da saída comercial, é a análise que Anne-Marie Thiesse faz dos romancistas populares que despontam no século XIX. Cf. “Les infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Époque”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 60, 1985.

- 8 Sobre o valor da relevância na prática e identidade artística, bem como hipóteses de confrontos interindividuais, cf. Idalina Conde, “Obra e valor. A questão da relevância” in Alexandre Melo (org.), *Arte & Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1994.
- 9 Aliás, podendo pôr-se logo no início bifurcativo da carreira, também há formas “suaves” e algo antecipatórias de abandono. Porventura com a consciência das mais escassas ou mais difíceis oportunidades de projecção num dos dois (ou vários) caminhos a seguir. Fosse ou não na senda de uma lógica realisticamente adaptativa às suas capacidades pessoais, que no caso aparentemente evita o “confronto” nomeadamente com o pai, o grande pintor Columbano, ocorre o exemplo de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905). Começa por alimentar esperanças na pintura, mas, pouco a pouco, encaminha-se para a caricatura na imprensa que o celebrou, à qual juntou mais tarde a cerâmica. Cf. José-Augusto França, *Rafael Bordalo Pinheiro — o Português Tal e Qual*, Lisboa, Bertrand, 1982 (2.ª ed.). Sobre a caricatura, as suas tensões estatutárias na hierarquia das artes, e estratégias de enobrecimento do género, não obstante reactivamente vividas com sintomas de défice de legitimidade face à pintura, cf. Philippe Kaenel, “Le plus illustre des illustrateurs... Le cas de Gustave Doré (1832-1883)”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.ºs 67/68, 1987.