

Manuel D'Assumpção

Gonçalo Almeida Costa

Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea

Agosto, 2023

AGRADECIMENTOS

À Professora Raquel Henriques da Silva, orientadora desta dissertação, pelo apoio atencioso prestado durante todo este tempo.

Ao Instituto de História da Arte e à Fundação Millennium BCP, pela Bolsa de Investigação que me foi concedida, sem a qual não teria sido possível realizar esta dissertação.

A Elisa Worm e Jasmim Bettencourt, herdeiros de Manuel D'Assumpção, pela amável disponibilidade que sempre mostraram.

À família e amigos, pelas ajudas que me deram.

MANUEL D'ASSUMPÇÃO

Gonçalo Costa

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: arte do século XX, pintura portuguesa, abstracionismo

KEYWORDS: 20th century art, Portuguese painting, abstractionism

Esta dissertação lida com Manuel D'Assumpção (1926-1969), artista português iniciado no expressionismo que se irá aventurar pelo surrealismo até conhecer louvor e sucesso com uma prolífica produção abstrata. Carecendo ainda de estudo sistemático, pretende-se aqui elaborar uma cronologia da vida do pintor e analisar a sua obra, organizando-a de acordo com as temáticas e questões que explorou ao longo da carreira. Cada um destes ciclos será explorado à luz de uma teoria que permita perspetivar os principais problemas com os quais D'Assumpção se viu forçado a batalhar: a possibilidade e o significado de produzir arte na situação de meados do século XX, a alienação, a teologia e o ocultismo, explorando simultaneamente o entrelaçamento destes com os avanços e recuos formais na sua obra.

ÍNDICE

Introdução	5
Capítulo I: Estado da arte	6
Capítulo II: Cronologia	16
Capítulo III: Ciclos de obras	42
III. 1. História antes de ser arte — Expressionismo e figuração	42
III. 2. O Surrealismo — tateando os limites da consciência	63
III. 3. “Geometria celestial” — a primeira abstração	74
III. 4. A abstração por vias informais	95
Conclusão	114
Bibliografia específica	116
Bibliografia geral	117
Inventário da obra	119
Lista de figuras	195

INTRODUÇÃO

Passando à posteridade entre o mito e o esquecimento, Manuel D'Assumpção (1926-1969) necessita ainda de um estudo sistematizante capaz de apontar as opções, tendências, condições e características da sua obra — de reconstruir a história da sua arte.

Começaremos, aqui, por uma abordagem geral dos trabalhos e textos desenvolvidos sobre o pintor até à data, apontando brevemente as formas contraditórias de como foi recebido entre a crítica, a historiografia e a museologia portuguesas; assentaremos, de seguida, uma cronologia biográfica do pintor tão acertada quanto permite a informação que nos chega — procurando compreender onde e quando produzia, quando se afiliava a movimentos ou tendências e quando divergia deles, e como se enquadrava no momento artístico nacional e internacional à época. Finalmente, o corpo principal do texto será dedicado à análise da obra de D'Assumpção, passando pelos princípios expressionistas e figurativos, pela fase surrealista e terminando nas diferentes tendências verificadas na vasta produção abstrata executada nos anos de maturidade. Segue-se duas listas de obras: a primeira corresponde ao inventário de obras do pintor que nos chegaram, a segunda a obras de outros artistas utilizadas para comparações e contrastes.

Compreender D'Assumpção — desfazer o mito e situá-lo na história da arte portuguesa e internacional — é precisar o seu lugar em complexos sistemas de produção, transmissão, inovação e teorização artísticas. Se, até agora, D'Assumpção tem sido abordado a partir da sua exclusão, aqui D'Assumpção será colocado a par com os artistas e personalidades que acompanharam o seu percurso, bem como os eventos histórico-artísticos que enquadraram a sua vida e obra. Começando nas coordenadas históricas que orientaram o pintor do expressionismo para o surrealismo, e daqui para o abstrato e suas respetivas mutações, será possível depreender as ideias mais transcendentais que motivaram e animaram a sua obra.

I: ESTADO DA ARTE

“Por escapar ao encarceramento, o excêntrico é intolerável à cultura legítima. Até Erwin Panofsky, Papa da história da arte na sua época, não conseguia tolerar ‘génios loucos caminhando sempre à beira do abismo.’”

Jean-Claude Lebensztein¹

Em vida de D’Assumpção, as escassas abordagens que nos chegam estão maioritariamente situadas entre os três anos da sua segunda estadia em Paris: de 1959 a 1961.

Correspondendo a um período de maior popularidade entre a crítica e o mercado, é a partir de então que D’Assumpção começa a receber espaço na imprensa nacional e internacional.² Mas mesmo antes de partir para a capital francesa, ainda em 1959, chegamos palavras incipientes de António Pinheiro Guimarães, poeta portuense que D’Assumpção havia conhecido numa visita à cidade, a propósito de uma exposição individual na Galeria Dominguez Álvarez. Ainda de modo tentativo, por indefinição dos motivos da obra de D’Assumpção, Pinheiro Guimarães levanta a questão da arte abstrata em si, colocando o pintor numa tradição artística vasta e indeterminada, remontando à música sem programa de Bach, difícil de “explicar literariamente.”³ Talvez por tal problemática em determinar coordenadas na produção de D’Assumpção, e em contradição com a introdução, os restantes parágrafos do texto são dedicados a exaltar um carácter eminentemente nacional da obra e do seu exílio artístico em Paris, comparando-o a Vieira da Silva.

Entre os meios especialistas, D’Assumpção recebeu uma primeira referência de José-Augusto França em *Pintura Portuguesa Abstracta em 1960*. “Descoberto” pela primeira vez no I Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes em 1958, D’Assumpção estaria, nessa altura, no auge da fase geométrica da sua produção abstrata, resolvendo complexas composições fragmentadas que aproximavam os seus quadros do trabalho de vitral. José Augusto-França descobre em D’Assumpção um jogo com o plano da tela “desdobrado, fragmentado com uma vibração contraditória — através de um talento inegável, depois um

¹ Lebensztein 2020, pp. 112-113

² Uma lista salientável de artigos dirigidos a D’Assumpção em periódicos portugueses e franceses vem incluída em AAVV 1995.

³ Guimarães 1959.

tanto facilitado.”⁴ Num texto valioso por introduzir termos através dos quais a pintura abstrata é pensada, incluindo a ideia da “árvore genealógica” (em semelhança com Alfred Barr⁵) da abstração, França destriça duas tendências gerais: a abstração “geométrica” e a abstração “lírica,” situando D’Assumpção na primeira tendência. Revelar-se-ão conceitos vitais para perspetivar a obra do pintor — poucos anos depois do texto de França, a obra de D’Assumpção levará a fragmentação da geometria até ao seu limite, diluindo-a em novas opções “líricas” ou informais.

Já no ano seguinte, Eduardo Valente da Fonseca⁶ publicaria *Três Pintores Portugueses, Três Concepções da Nossa Realidade: D’Assumpção, Eduardo Luis, António Quadros*. Num texto original por se propor a comparar pintores tão diferentes, tal havia de ser também a ideia subjacente: Fonseca vê nos três uma pintura subordinada a uma realidade que a antecede — uma realidade *abstrata* que poderia, então, servir de força criativa de pintura tanto abstrata como figurativa. Apesar de se servir da historicidade e do formalismo, Fonseca dirige críticas duras aos pressupostos que passaram a motivar a crítica contemporânea: propondo-se a analisar artistas através da sua conceção da realidade, naturalmente se opunha a discursos assentes num “critério fácil e banal, de onde sai morto e desfigurado o mundo comovente e prévio a todas as especulações formais e de onde a arte emerge (...)”⁷ Para Fonseca, tal como o espírito que anima a arte a antecede, também a própria arte antecede os critérios estéticos (“fáceis e banais”) segundo os quais é recebida e julgada na imprensa, em galerias e na academia. Esta ideia de Fonseca, marcadamente

⁴ França 1960, p. 7

⁵ Alfred Barr (1902-1981) foi o diretor fundador do Museum of Modern Art (MoMA) em Nova Iorque. Nessa posição, desempenhou um papel fundamental na enunciação da arte moderna nos Estados Unidos. Aqui referimo-nos ao gráfico que desenhou para o catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art* de 1936, onde interligou numa árvore de descendência conceitos, movimentos e fenómenos artísticos desde 1980 até 1935, resultando em duas tendências abstratas distintas: arte abstrata geométrica e não-geométrica. Os dois conceitos, bem como a abordagem formalista de Barr, haveriam de influenciar as instituições artísticas durante décadas (v. Kantor 2002), chegando também a José-Augusto França.

⁶ Eduardo Valente da Fonseca (1928-2003) foi escritor e poeta, escrevendo para os suplementos literários de *O Comércio do Porto* e *Jornal de Notícias*, bem como colaborando com o *Jornal de Letras* e com a revista *Vértice*, expoente do neorrealismo em Portugal. Juntando-se às esperanças do grupo da revista, Fonseca via na arte um abastecimento de “vida redentora e revolucionária” (Fonseca 1961). Em 1965 desloca-se do Porto para Lisboa e trabalha como jornalista do jornal *República*, onde cria, em 1973, uma rubrica ostensivamente astrológica intitulada “Horóscopo de Delfos” usada para a disseminação de críticas dissimuladas ao regime, mais tarde publicada em livro (Porto: Campo das Letras, 1998). V. também o artigo de Cardoso Ferreira dedicado a Fonseca na rubrica “Aveirenses Notáveis” para a Comissão Diocesana da Cultura de Aveiro, publicado em: <https://diocese-aveiro.pt/cultura/aveirenses-notaveis-eduardo-valente-da-fonseca-o-poeta-e-jornalista-que-fintou-a-censura/>.

⁷ Fonseca 1961.

diferente daquela proposta por José-Augusto França, permitiu ao autor aceder às ideias mais nebulosas da pintura de D'Assumpção: possivelmente pela primeira vez se estabelece firmemente a sua pintura nos códigos da espiritualidade, incluindo uma primeira comparação a Manessier.⁸

Fonseca escrevia partindo de pressupostos sólidos. A sua aproximação de D'Assumpção à abstração parisiense não deve ser lida apenas em termos formalistas: o autor escreve já no seguimento de uma década de produção teórica de artistas europeus empenhados a levar a abstração aos seus limites (e D'Assumpção esteve em contacto com vários destes, como Jean-Michel Atlan e Hans Arp, como se verá adiante), subtraindo-a às ortodoxias pictóricas e aos mesmos rígidos cânones estéticos que Fonseca aqui critica. A pintura abstrata, a partir desta corrente de pensamento, havia de ser considerada como criação livre, “lírica” ou *informal* — por trás das propostas estéticas, perspectivavam-se agora propostas éticas. Os primeiros paralelos que Fonseca traça entre D'Assumpção e poetas como Teixeira de Pascoaes e Antero de Quental provariam ser igualmente bem fundamentados: a leitura de poesia, o contacto com poetas, o mundo *lírico* no sentido geral, foi uma constante na vida de D'Assumpção — foi amigo próximo, por exemplo, de António Maria Lisboa, que o acompanhou no surrealismo em Paris entre 1949-50, e destacou constantemente a importância de Pascoaes para o plano geral da cultura nacional e para a sua própria obra, passando uma estadia na casa do poeta em Amarante em 1962.

Este singular texto de Eduardo Valente da Fonseca não parece, no entanto, ter deixado sequelas. De facto, o que se nota é um marcado decréscimo no interesse prestado a D'Assumpção — 1961 é o ano do seu regresso a Portugal, depois da frutífera estadia em Paris. Só após o suicídio do pintor voltariam a surgir textos de maior extensão, lançando as primeiras tentativas biográficas e historiográficas a meio de preocupações elegíacas que haveriam de criar o cenário para a mitificação do pintor.

⁸ Alfred Manessier (1911-1993), pintor abstrato da Nova Escola de Paris que explorou semelhantes composições geométricas, igualmente com marcado cunho espiritual-religioso. Originalmente cubista, chegou eventualmente à abstração. Uma monografia sobre o pintor, da autoria de J. P. Hodin, foi publicada em 1972. O autor deu conta das mesmas dificuldades que surgem ao estudar D'Assumpção: hesita tanto a usar o termo “abstração lírica” com Manessier, como a descrevê-lo simplesmente como pintor místico, afirmando que ambos os horizontes têm de ser mais bem definidos (Hodin 1972, p. 8). Mais recentemente, Manessier tem lugar na historiografia de Béatrice Joyeux-Prunel, que faz uma avaliação mais sóbria do pintor ao colocá-lo numa tradição abstrata informal que se popularizava no mercado francês à época, afirmando que “a nova viatura da Citroën, o ápice da modernidade, fazia furor; a pintura abstrata lírica também” (Joyeux-Prunel 2021, p. 155).

A primeira destas tentativas data logo de 1970, no ano seguinte à morte de D'Assumpção. João Pinto de Figueiredo,⁹ amigo próximo do pintor, comissariou uma exposição de homenagem na Galeria S. Mamede, escrevendo para o catálogo correspondente um importante texto sumarizando a vida de D'Assumpção. Estabeleceu os temas biográficos principais: o sofrimento contínuo desde a infância, que só agravaria ao longo da vida, e a solidão na provinciana cidade de Portalegre, onde o pintor deambulava incompreendido. Estes temas, juntamente com vários outros importantes detalhes históricos, acabariam por ser posteriormente corrigidos por outros autores. No que toca à obra do pintor, Figueiredo segue as implicações de Fonseca, afirmando já abertamente que “não nos é lícito ver na obra de D'Assumpção o resultado duma mera atividade artística,” e que “para ele a arte era sobretudo uma maneira de comunicar com o Invisível.”¹⁰ Por maior intimidade com o pintor, Figueiredo estabelece já firmemente as suas coordenadas esotéricas na Cabala, especulando que teria ainda afinidades com o gnosticismo.

No mesmo ano, escrevendo sobre esta exposição para a revista *Colóquio* da Fundação Calouste Gulbenkian, Francisco Bronze¹¹ critica severamente tanto a obra de D'Assumpção como o seu tratamento na exposição comissariada por Figueiredo. Partindo, à semelhança de José-Augusto França, de estritos critérios formalistas, notou o desconforto de ter de dirigir a sua leitura “antes de mais nada ao sentido dos conteúdos” dado que “o artista nunca se preocupou em deixar uma obra ou mesmo em pintar um quadro,”¹² preferindo revestir o ato de criação em significados litúrgicos e o produto final em conotações esotéricas. Francisco Bronze, efetivamente, sintetizou o choque essencial da crítica tradicional (eminentemente formalista e desinteressada na carga mística que informava o pintor) com a obra de D'Assumpção:

⁹ João Pinto de Figueiredo (1917-1984) foi escritor e colecionador de arte moderna. Conheceu D'Assumpção pessoalmente em Paris em 1960, mantendo uma importante troca de correspondência com o pintor até à sua morte. Para lá de Manuel D'Assumpção, produziu diversas obras sobre Cesário Verde e Mário de Sá-Carneiro, além de manter contacto com várias figuras do mundo artístico português. V. artigo da exposição de 2017 do seu espólio, doado pela sua mulher Jeanne Pinto de Figueiredo à Biblioteca Nacional: <https://www.e-cultura.pt/evento/5432>

¹⁰ Figueiredo 1970.

¹¹ Francisco Bronze (1936) foi artista e crítico de arte. Frequentando aulas de desenho e o curso de formação artística na Sociedade Nacional de Belas Artes, começou, a partir de 1965, a colaborar na revista *Colóquio* da Fundação Calouste Gulbenkian como crítico. Conta com uma nota biográfica em *Imagem*: Associação de Artistas Plásticos do Concelho de Almada, sendo um dos seus sócios fundadores, em <https://imagem82.wordpress.com/artistas/francisco-bronze/>

¹² Bronze 1970, p. 49.

“Se a analisarmos ao nível dos esquemas mais gerais da forma, acabamos fatalmente por concluir que muito pouco ficará de autêntica riqueza imaginativa se dela retirarmos o que de direito sabemos pertencer a pintores como Bazaine e Manessier.”¹³

Em 1974, Figueiredo é comissário de nova exposição retrospectiva, desta vez na Galeria Ottolini, redigindo para o respetivo catálogo um novo texto onde deixou mais histórias e pormenores pessoais. De semelhante tom e ideias, no entanto, pouco se acrescentou à imagem já mitificada do pintor. Mas o catálogo contou com novidades importantes: reproduções de correspondência que D’Assumpção trocou com o poeta António Pinheiro Guimarães, o pintor João Teixeira de Vasconcelos e com o próprio João Pinto de Figueiredo, permitindo ao pintor, finalmente, o uso da sua própria palavra (por vezes corroborando, por vezes contrariando Figueiredo, e permitindo construir uma imagem mais clara da sua vida e obra). Uma página final agrega curtas opiniões de personalidades relevantes: Mário Cesariny (que D’Assumpção conhecera), Rocha de Sousa, Rui Mário Gonçalves (que veremos adiante, a propósito de um importante texto de sua autoria), Eurico Gonçalves, Fernando Pernes, Mário de Oliveira, Fernando Grade e José-Augusto França (que por esta altura já teria feito uma apreciação completa da obra de D’Assumpção, como veremos). Estas reações giravam em torno da mesma lamentação: D’Assumpção, pintor isolado, mas pleno de talento e preparação, partiu demasiado cedo para ter o impacto que devia ter tido no plano artístico nacional.

Figueiredo comissariou uma última exposição em 1985, na Fundação Calouste Gulbenkian, ultrapassando as anteriores em escala e importância. Também no catálogo se juntaram novas vozes à de Figueiredo: contava agora com breves textos de José Sommer Ribeiro, Jeanne Pinto de Figueiredo, Raul de Carvalho e, décadas depois do pequeno folheto para a exposição individual na Galeria Dominguez Alvarez, também António Pinheiro de Guimarães volta a escrever sobre o pintor. Uma carta sobre D’Assumpção de Vieira da Silva e Árpád Szenes a Figueiredo vem também reproduzida, onde o soneto a Gomes Leal de Fernando Pessoa que a artista cita é bem capaz de sintetizar os sentimentos predominantes neste primeiro ciclo de homenagens a D’Assumpção: “Seus três anéis irreversíveis são / A

¹³ Idem.

desgraça, a tristeza, a solidão” — inevitável, de resto, dada a familiaridade próxima e ainda viva que a maioria dos intervenientes tinha com o pintor.

Seria diretamente de Portalegre, onde D’Assumpção cresceu, que viriam os avanços seguintes na reconstituição da sua história. Os números 4 e 5 de *A Cidade: Revista Cultural de Portalegre*, publicados entre 1989 e 1990, contaram com quatro textos dedicados a D’Assumpção.

O primeiro, *D’Assumpção*, de Rui Mário Gonçalves, expande as pistas biográficas deixadas em textos anteriores: nascimento em Lisboa em 1926; infância em Portalegre e primeiras aprendizagens com o pai e de seguida com Miguel Barrias, pintor expressionista; primeira ida a Paris entre 1947-1950 (datação a ser corrigida, como veremos): estudos com Fernand Léger e Jean Cassou, contactos com Atlan e Hains; seis anos passados no Alentejo até 1958, quando parte em viagem pelo país e expõe em Vila Real (ocasião que lhe merece a aquisição de dois quadros por Diogo de Macedo para o Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa), na Galeria Dominguez Alvarez (Porto) e no I Salão de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes — onde Rui Mário Gonçalves o apresenta a Eduardo Viana e Árpád Szenes, ambos impressionados com as suas obras expostas. De seguida, o autor menciona a segunda ida a Paris de D’Assumpção, já como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, entre 1959 e 1961, listando os seus sucessos e exposições concretizadas ao lado de grandes nomes da arte europeia. Gonçalves termina o texto deixando o seu próprio contributo para a componente histórico-artística: questiona abertamente a pretensa divisão entre um abstracionismo geométrico e um abstracionismo lírico estanques, observando na obra de D’Assumpção uma síntese entre os dois polos deste esquematismo, ou um campo de ambiguidade onde cada polo se informa mutuamente. Assim, Gonçalves coloca D’Assumpção numa linhagem descendente de Robert Delaunay e František Kupka, e ao lado de Vieira da Silva e Manessier, contemporâneos do pintor.

Depois de Eduardo Valente da Fonseca dar conta da insuficiência dos “critérios fáceis” para a tarefa de perspetivar a arte logo em 1960, também Rui Mário Gonçalves se recusa a aceitar inteiramente tais esquematismos, cuja rigidez não compreende as ambiguidades e complexidades reais dos tipos de abstração praticados na tendência geral onde D’Assumpção se insere. O que acontece quando a construção geométrica, metódica e pensada, é utilizada ao serviço da definição de motivos puramente livres, intuitivos,

identificados com uma espiritualidade transcendente do meio pictórico? Esta será a problemática principal a ser explorada nesta dissertação, e surge historicamente de diversas formas entre a geração de D'Assumpção, Vieira da Silva, Manessier e outras personalidades da escola de Paris, entre críticos e teóricos contemporâneos (Fonseca foi um exemplo), e entre os historiadores que se viram a braços com uma tendência histórico-artística oposta à categorização. É na problemática desta tendência que reside a sua originalidade e dificuldade — num momento de crise na arte abstrata, que se via simultaneamente a rejeitar e a afirmar os puros conceitos estéticos que fundamentavam a sua existência até então, também a crítica e a história da arte se vêm a braços com um objeto avesso às categorizações e taxonomias nas quais se baseia o seu pensamento.

Não surpreende, portanto, que Rui Mário Gonçalves também tenha chegado à conclusão que, para lá das categorias pictóricas, “ainda falta qualquer coisa de essencial para nos fazer penetrar um pouco mais na personalidade da pintura de D'Assumpção,”¹⁴ chegando também às aspirações espirituais do pintor. Rui Mário Gonçalves serve de boa conclusão à corrente de pensamento histórico-artístico sobre a obra de D'Assumpção até à atualidade — é dos pressupostos e desafios que conseguiu sintetizar que iremos partir.

Os textos da revista que nos resta mencionar lidam, na sua maioria, com a igualmente importante componente biográfica, até agora bastante incompleta.

Num longo texto intitulado *D'Assumpção: Seis anos no Alentejo*, Carlos Garcia de Castro propõe olhar detalhadamente para o período passado pelo pintor em Portalegre entre a primeira e a segunda ida a Paris (1952-1958). É, de longe, o texto mais detalhado e informativo sobre a juventude de D'Assumpção. Garcia de Castro, por longa familiaridade com o pintor e após ter investigado as questões biográficas menos esclarecidas, é capaz de fazer correções importantes a textos anteriores (nomeadamente a Figueiredo), de procurar relatos e depoimentos de outros conhecidos do pintor, e de assentar as suas próprias perceções — construindo um retrato psicológico e pessoal de D'Assumpção que não se esgota no seu sofrimento. O texto de Garcia de Castro, para esta dissertação, fornecerá a base mais larga para a reconstituição cronológica da vida do pintor.

¹⁴ Gonçalves 1990, p. 95.

Em *O meu D'Assumpção*, Nicolau Saião dá conta dos (des)encontros que teve com a “presença ausente” de D'Assumpção, primeiro como jovem a entrar em contacto com a figura controversa que o pintor encarnara em Portalegre, depois como jornalista interessado na sua obra.

De Régio a D'Assumpção passando por Barrias, o texto de António Martinó Coutinho, contem pistas importantes sobre os paralelos entre duas figuras de relevo no meio cultural de Portalegre. É principalmente para a compreensão desse meio que o texto contribui — em vez de descartar a cidade como um local simplesmente isolado e provinciano, Martinó Coutinho procura esclarecer as suas formas específicas de vivência artística e cultural. Formara-se, em torno de José Régio, uma tertúlia elitista que naturalmente afastava D'Assumpção por diferenças de geração e instrução, mas que acabou por uni-lo ao seu primeiro mestre, Miguel Barrias.

Os textos que surgiram nesta revista encerraram as mais importantes tentativas biográficas sobre D'Assumpção. Centrados sobretudo na juventude do pintor em Portalegre, permitem uma imagem nítida que as informações que nos chegam da sua maturidade em larga medida não conseguem igualar.

O catálogo da exposição *O Rosto da Máscara: a Auto-Representação na Arte Portuguesa* de 1994, coordenado por António Rodrigues, trouxe renovada atenção a D'Assumpção. Propunha-se a algo novo: olhar para a produção figurativa do pintor, até então largamente ignorada. O texto introdutório do catálogo aponta bem os traços gerais dos retratos de D'Assumpção, mas, por provável equívoco de datação das obras neste catálogo, a nossa interpretação irá diferir, como veremos adiante. Já o texto que acompanha a seleção de obras de D'Assumpção, da autoria de José de Monterroso Teixeira, apresenta menos novidade, regendo-se pelos mesmos temas que pautaram o discurso até então. Não obstante, é capaz de penetrar na psicologia subjacente à adoção do discurso pictórico de Van Gogh no auto-retrato de 1950, onde a homenagem é tomada como uma referência à própria arte: no seguimento do texto introdutório, aqui a imagem serve para “exibir um legado artístico,” encarnando a possível nostalgia que D'Assumpção sentiria por um período de entusiástica criatividade artística que nunca chegou a viver. Sendo ainda uma interpretação bem fundamentada, é problemática por ser erguida sobre uma obra de 1950 — num período notável por corresponder à juventude do pintor, quando não tinha ainda

discurso pictórico fixado nem ideias assentes sobre a arte. Tal nostalgia ou lamentação teria, portanto, pouco enquadramento numa altura de grande ecletismo e experimentação na pintura de D'Assumpção — a não ser como expressão de uma possível dificuldade em fixar os motivos da sua pintura, dado que era também época de profundas metamorfoses artísticas em Paris, onde se abandonava o surrealismo a favor da abstração.

A exposição de homenagem a D'Assumpção coordenada por Margarida Leite Rio na galeria do Palácio Póvoas em Portalegre, em 2000, é possivelmente a mais recente grande mostra dedicada ao pintor. O catálogo conta, desta vez, com textos de Elisa Worm (viúva de D'Assumpção), Maria Amélia Teixeira de Vasconcelos, os filhos do pintor, e Carlos Garcia de Castro. Se não divergem das linhas já definidas anteriormente, permitem ainda vislumbrar melhor os relacionamentos pessoais do pintor e a sua receção. O apelo deixado pelos filhos foi bem apontado: “falta ainda reconciliar o artista com a História.”

O último texto diretamente respeitante a D'Assumpção que nos resta vem, novamente, de José-Augusto França — o pintor integrou a panorâmica geral que França traçou em *Arte em Portugal no Século XX*, recebendo uma referência a propósito da sua obra surrealista e abstrata. A opinião mista que França tinha de D'Assumpção¹⁵ é aqui cristalizada: foi “artista menor no quadro da pintura portuguesa por falta de verdadeira originalidade problemática.”¹⁶ Para lá de mero paralelismo, França subordina firmemente a obra de D'Assumpção à arte abstrata parisiense do pós-guerra (particularmente a Manessier), onde se movia com “*décalage*, mas não sem notável talento.”¹⁷ França coloca-se numa posição difícil, encontrando-se ora a louvar D'Assumpção por aprender com gosto a lição parisiense, ora a admoestar a *décalage* que tinha em relação a ela (a ser corrigida pelo talento), ora a salientar a sua falta de originalidade.

José-Augusto França encerra as considerações que podemos tecer sobre as diversas formas de receção de D'Assumpção. Avaliado como génio ou artista menor, mitificado ou esquecido, estas não são senão expressões contraditórias da mesma sensação:

¹⁵ D'Assumpção, por sua vez, não poupou insultos a França. Numa carta a Figueiredo (não datada, mas provavelmente de 1967, enviada de Oldenburgo), além de revelar não estar espantado que França “não goste” de Figueiredo, lança-se num discurso sobre a necessidade de tratar França, “um frustrado” e “aquele que foi a Paris tirar o curso de arte,” como um “sagrado camelo” dada a sua influência e respeitabilidade — entre outros termos mais indecorosos. Desconhece-se a origem concreta desta inimizade.

¹⁶ França 2009, p. 286.

¹⁷ Idem.

D'Assumpção ocupa um lugar desconfortável no panorama artístico português. A contradição aqui sentida por França aproxima-nos das considerações de Jean-Claude Lebensztejn: o excêntrico merece desconfiança e afastamento do centro por “incomodar a divisão entre a norma e o seu exterior.”¹⁸

Mas o que significa ser um excêntrico, ou um centro? De que forma se separa a norma do seu exterior? E porque suscita D'Assumpção estas questões? O desafio proposto a partir destas e outras questões é de reexaminar as categorias e prioridades até agora empregues para a compreensão de D'Assumpção e sua obra.

Vimos como as abordagens mais bem-sucedidas e inovadoras a D'Assumpção partiram de pressupostos semelhantes. Eduardo Valente da Fonseca partiu da pintura abstrata de D'Assumpção para dar conta da insuficiência dos cânones estéticos usados para a descrever, para finalmente passar à “conceção da realidade” do pintor. A restante seleção bibliográfica utilizada nesta dissertação está ao serviço, portanto, deste propósito: desde considerações histórico-artísticas que ajudam a situar D'Assumpção nas suas imediações (e a definir tais imediações), a produções teóricas que exploram os significados e implicações da obra que o pintor consegue construir através (ou apesar) de tais imediações. O primeiro passo será o estabelecimento de uma cronologia biográfica.

¹⁸ Lebensztejn 2020, p. 113.

II: CRONOLOGIA

Manuel Trindade D'Assumpção¹⁹ nasceu em 1926 em Lisboa. O pai, Luís D'Assumpção Rosiel, terá sido a sua primeira interface com o mundo e com a arte, servindo ora como influência, ora como obstáculo. Irá buscar a sua primeira auto-compreensão, e auto-definição enquanto artista, em função do pai.²⁰

Luís D'Assumpção era diplomado pela Escola de Belas Artes de Lisboa, ingressando numa carreira de fotografia por razões económicas, mas mantendo o hábito de pintar “retratos e paisagens a óleo e aguarela” nos tempos livres.²¹ Tinha um estúdio de fotografia em Lisboa. Pouco depois do nascimento de Manuel, Luís D'Assumpção perde este estúdio num pleito com o senhorio e é impelido a deslocar-se para Portalegre, “onde sabia não haver fotógrafo de arte.”²² Trabalhando como fotógrafo na cidade, só após anos teve condições para trazer a mulher e os filhos de Lisboa,²³ e Manuel D'Assumpção passou a infância em Portalegre. O início da sua formação foi atrasado, e foi-lhe apenas assegurada a instrução primária. Também a preparação artística foi insuficiente: em 1940, aos 14 anos, recebe apenas lições de pintura do pai, “nesse período muito entretido com os seus, aliás estupendos, quadros em aguarela.”²⁴

A relação que tinha com o pai, tanto familiar como profissional e artística (e valeria a pena pensar até que ponto estes aspetos não se misturavam) era revestida de complicações e conflito. Luís D'Assumpção, segundo Garcia de Castro, era um homem rígido e tradicional,

¹⁹ Por vezes grafado “de Assunção” ou “de Assumpção.” A própria assinatura do pintor varia nos anos de juventude antes de estabilizar no “D'Assumpção” que utilizaremos nesta dissertação e que consideramos mais adequado para o pintor por sua própria escolha — os temas cabalísticos que absorverá mais tarde na vida, como veremos adiante, estendiam-se até ao nome: numa carta de 19 de fevereiro de 1961, enviada a João Pinto de Figueiredo, refere que o significado cabalístico de “D'Assumpção” é o número 149, que, uma vez dividido pelos 21 arcanos maiores do tarot, resulta no número 7, ao qual adicionou o 2 (número cabalístico da sua inicial “D”) para obter 9. O número 9, refere D'Assumpção, é o número do Eremita: figura com a qual se passaria a identificar pessoalmente e que “sensivelmente se encontra expresso na [sua] pintura.”

²⁰ Desconhecemos fontes bibliográficas que toquem em Luís D'Assumpção com maior extensão. Dos relatos soltos pela literatura existente, o mais completo vem de Carlos Garcia de Castro.

²¹ Coutinho 1990, p. 183.

²² Castro 1990, p. 139.

²³ Garcia de Castro contraria a primeira tentativa biográfica de Figueiredo, que colocava Manuel D'Assumpção em Portalegre logo aos dois anos de idade.

²⁴ Castro 1990, p. 139. Atualmente, desconhecemos as obras de Luís D'Assumpção. Adicionalmente, Garcia de Castro contraria novamente a cronologia de Figueiredo, que por esta altura colocava D'Assumpção sob a mestria de Miguel Barrias — mas este pintor não estaria em Portalegre até 1945, quando é colocado como professor na Escola Fradesso da Silveira (Castro 1990, p. 136).

republicano e “com prosápias de ateísmo.”²⁵ A mentalidade que herdou do seu próprio modelo de família (era um entre sete irmãos) possivelmente seria a origem das provocações ao filho e de toda uma guerra libidinal entre filho, pai e madrasta²⁶ que mereceria um estudo psicanalítico. Elisa Worm, viúva de D’Assumpção, confirmaria ainda que o pintor era alvo de cruéis e frequentes abusos físicos do pai e da madrasta.

O peso do pai na consciência do jovem D’Assumpção, enquanto artista, era enorme: procurava incansavelmente a sua aprovação, e as suas críticas levavam D’Assumpção a destruir frequentemente os seus próprios trabalhos. O pai, pintor “intransigentemente clássico,”²⁷ não aderiu às propostas modernas que o jovem Manuel então começava a explorar. Será uma questão fulcral nos anos de formação do pintor: durante toda a vida destacará a importância dos seus dois grandes mestres seguintes, Miguel Barrias e Fernand Léger, pela liberdade que lhe concederam ao não impor um modelo a seguir, como veremos adiante. Para lá da pintura, Luís D’Assumpção também iniciou o filho na profissão de fotógrafo, mas este revelava ser pouco dedicado, faltando frequentemente ao estúdio e vivendo uma vida de boémia, gastando desregradamente o dinheiro que ia recebendo. Os problemas familiares culminariam no caso “Triângulo Azul”²⁸ algures entre 1940 e 1941. Desconhecem-se detalhes concretos sobre o assunto, mas Manuel D’Assumpção foi preso ainda na adolescência: aparentemente não pela gravidade de algum crime que cometera, dado que o caso não chegou a julgamento devido à jovem idade dos envolvidos, mas pela “falta de perdão do pai” — Luís D’Assumpção entendeu-se com as forças policiais para a detenção do filho, como forma de castigo.²⁹

Este caso de “tropelias coletivas”³⁰ e consequente prisão aproximariam D’Assumpção da marginalidade em Portalegre, passando a ser depreciativamente apelidado de “Filho do Rosiel” pela população desconfiada, cimentando ainda mais a inseparabilidade psicológica ao pai. De facto, isto vem refletido na forma de encarar o seu próprio trabalho:

²⁵ Castro 1990, 115.

²⁶ O nome da madrasta é desconhecido, tal como o da mãe biológica.

²⁷ Castro 1990, p. 116.

²⁸ Não nos surgem referências mais extensas a esta questão fora do texto de Garcia de Castro. A sua tentativa de investigação foi frustrada pela ausência de registos prisionais dos anos 40 nos arquivos do Comando da Polícia de Portalegre (Castro 1990, p. 119), pelo que todas as informações que nos deixa vêm de seu conhecimento pessoal e dos depoimentos de outros contemporâneos e conterrâneos de D’Assumpção.

²⁹ Castro 1990, p. 119.

³⁰ Coutinho 1990, p. 168.

as obras que nos chegam deste período vêm frequentemente assinadas como “Rosiel” ou “Rosiel Filho.” Também Garcia de Castro destaca um dos seus hábitos de conversa: pontuar todas as frases com “compreende?” — “sempre com o alerta de quem sofre do receio de magoar ou parecer impertinente.”³¹ O primeiro contacto que D’Assumpção tem com a produção artística, portanto, é marcado por conflito e repressão — pela dificuldade de se separar do pai, psicológica e artisticamente, e de afirmar o seu próprio discurso e individualidade.³²

Para Garcia de Castro, esta terá sido uma das “chagas morais” que Manuel D’Assumpção recebeu do pai. A outra foi a separação da mãe — antes de se deslocar para Portalegre, Luís D’Assumpção terá abandonado a mãe biológica do filho, deixando-o a cargo da madrasta. Ao sair da prisão, Manuel D’Assumpção fugiu para Elvas. Depois de ser apanhado pelo pai, deslocou-se para Lisboa com a ajuda do tio. Lá, em 1942, com 16 anos, conhece a mãe biológica pela primeira vez. “Volta amansado, mas estranho”³³ — o conflito libidinal na família é definitivamente acalmado, recalcado, quando o jovem D’Assumpção é posto fora de casa pouco depois deste incidente, passando a viver numa pensão paga pelo pai.

Manuel D’Assumpção iniciava a sua independência, e simultaneamente encontrava formas de suplementar a sua fraca formação. Uma amizade com Alberto Martins,³⁴ iniciada ainda antes dos anos 40, deu-lhe a possibilidade de ler e comentar literatura estrangeira: “*As Minhas Universidades*, de Máximo Gorki; *Germinal*, de Emílio Zola; *Guerra e Paz*, de Tolstoi, etc. — E também *Eça de Queiroz*, *Ferreira de Castro*, *Alves Redol*.”³⁵ Adicionalmente, um poema escrito por D’Assumpção e oferecido a uma namorada, Maria

³¹ Castro 1990, p. 129.

³² É-nos impossível avançar com leituras psicanalíticas sobre conflitos libidinais no modelo familiar do Estado Novo e desconhecemos trabalhos nesse sentido, mas artisticamente este tipo de condicionalismo imposto tem interesse. Adorno via na família um papel negativo que não deixava de ser simultaneamente gerador ou potenciador: “por vezes parece que a célula germinal fatal da sociedade, a família, seja também nutridora de uma procura por uma diferente” — a família representaria “a resistência que, ainda que reprimindo o indivíduo, também o fortaleceu, talvez até o produziu” (Adorno 2020, p. 25). A prática artística de D’Assumpção faria sentido num contexto de procura de uma saída dos condicionalismos do pai — como Peter Osborne refere, “completa liberdade criativa é a indeterminação completa” (Dunn 2016).

³³ Castro 1990, p. 140.

³⁴ Alberto Conceição Margarido Martins (falecido em 2008), jornalista e escritor portalegrense. Participava na tertúlia do Café Central de Portalegre juntamente com D’Assumpção e personalidades como José Régio e Feliciano Falcão. Mais tarde participou em atividades do Partido Comunista, sofrendo a prisão política em 1965.

³⁵ Castro 1990, p. 147.

Jacinta, entre 1945 e 1946, acabou na posse de Alberto Martins, segundo o qual o jovem artista “lia bastante” Freud.³⁶

Por volta dos mesmos anos, a amizade com Feliciano Falcão³⁷ provou também ser proveitosa. Falcão oferecera a D’Assumpção livros sobre William Blake e Bosch, e posteriormente obras de Louis Aragon e Paul Éluard.³⁸ A leitura de prosa e poesia, uma constante na vida de D’Assumpção, seria aqui introduzida. Mas mais importante para a sua formação artística foi o facto de Feliciano Falcão ter sido a ponte entre D’Assumpção e a tertúlia do Café Central de Portalegre (onde os meios elitistas de José Régio não podiam integrar o jovem artista pela idade e fraca preparação cultural), ao apresentá-lo a um dos seus participantes: o pintor Miguel Barrias.

Miguel de Carvalho Barrias (1904-1952), natural de Vila Real, beneficiou de uma estadia em Paris na década de 20, de onde recebeu um “influxo cubista,”³⁹ antes de desempenhar funções educativas no Porto e na sua terra natal. Já em 1940, em Lisboa, segundo António Martinó Coutinho, teve também uma “intervenção de certo modo significativa em alguns pavilhões da Exposição do Mundo Português,”⁴⁰ concorrendo pouco tempo depois a um salão do S.N.I. Em 1945, é-lhe atribuído um cargo de ensino na Escola Industrial Fradesso da Silveira em Portalegre, onde, por intermediário de Feliciano Falcão, conhece Manuel D’Assumpção, nos seus 19 anos. D’Assumpção, por essa altura, além de colaborar profissionalmente com o pai, dedicava-se à caricatura — no mesmo ano de 1945 ilustra um texto de José Régio, publicado em 14 de novembro no jornal *A Rabeca*,⁴¹ com uma caricatura do escritor, dois dias depois de uma sessão pública do Movimento de Unidade Democrática presidida por este, onde Miguel Barrias também participou.

³⁶ Este poema foi comprado a Alberto Martins em outubro de 1971 e leiloado como “poema influenciado por Freud,” juntamente com outros textos. Informações e reproduções em: <https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/arte-contemporanea-834/manuel-d-assumpcao-3>

³⁷ Feliciano Falcão (1911-1988) foi uma das figuras mais importantes para o meio cultural portalegrense. Formando-se em medicina e exercendo a profissão de médico durante vários anos, foi “excluído do concurso para assistente da Faculdade de Medicina de Lisboa” e rejeitado pelo Hospital da Misericórdia de Portalegre após aderir ao Movimento de Unidade Democrática em 1947. Fez parte da tertúlia do Café Central acima mencionada, sendo um dos fundadores do Cineclube de Portalegre e organizando diversas iniciativas culturais na cidade (Lemos 2009, p. 158). Tem obra publicada sobre a sua vida: António Ventura, *Feliciano Falcão: Memória Viva* (Lisboa: Edições Colibri, 2003).

³⁸ Este último tornar-se-ia “um símbolo” para D’Assumpção, que chegou a dedicar-lhe o seu último quadro surrealista.

³⁹ França 2009, p. 212.

⁴⁰ Coutinho 1990, p. 167.

⁴¹ Régio, José. “A Democracia, os Intelectuais e o Povo,” *A Rabeca*, 14/11/1945.

A aproximação do jovem D'Assumpção ao seu futuro mestre foi fácil, bem como a relação que mantinham. Segundo António Martinó Coutinho, “falavam uma linguagem comum, partilhavam sonhos pictóricos com base num naturalismo expressionista que a ambos apaixonava,”⁴² e D'Assumpção tornou-se num discípulo entusiástico de Barrias. Contando com mais de vinte anos de experiência como pintor, além da bagagem das experiências em Paris (e naturalmente terá incentivado D'Assumpção a ter experiências semelhantes), Miguel Barrias tinha também uma “exigência teórica e prática extrema,” elegendo para si próprio Cézanne como mestre.⁴³ De facto, a produção pictórica da juventude de D'Assumpção apresenta todas estas influências cezannianas, cubistas e expressionistas. Não terá sido por imposição: D'Assumpção muito elogiará a liberdade que os seus mestres lhe concederam, referindo que aderiu de livre vontade aos seus projetos artísticos por partilhar as mesmas ideias. De Miguel Barrias, D'Assumpção diria o seguinte em retrospectiva:

“Era um colorista extraordinário. Estudei com ele pintura. Como metodólogo no ensino das artes não impunha a ninguém seguir os seus temas pictóricos ou conceitos de Arte. O que me agradou neste pintor era a cor e a maneira livre como ele usava a técnica de pintar (...) para que nos libertássemos do fardo que é a realização de uma obra de arte (...) Dele não recebi influencias, mas auxiliara-me a marcar o meu caminho (...) Pode-se verificar que na minha pintura não existe o sujeito íntimo do mestre Fernand Léger, nem de Miguel Barrias, embora na solução técnica dos meus quadros permaneça a extraordinária lição que eles foram para mim.”⁴⁴

Esta aprendizagem terá sido informal. Garcia de Castro corrige Figueiredo ao apontar que D'Assumpção “nunca foi aluno ‘numa escola local,’” como consta nos seus catálogos.⁴⁵ Terá sido uma situação casual e de livre adesão por semelhança de preocupações artísticas

⁴² Coutinho 1990, p. 170.

⁴³ Idem, p. 176.

⁴⁴ De uma carta não datada, mas certamente posterior a 1959 por duas razões: menciona Fernand Léger, seu mestre na primeira ida a Paris entre 1949-1950, como veremos adiante, e por ser, na maior das probabilidades, dirigida a Figueiredo, que só conhecerá D'Assumpção a partir da segunda ida a Paris em 1959. Esta carta tem várias anotações e correções a lápis, de autoria desconhecida, posteriores ao texto original que é aqui citado.

⁴⁵ Castro 1990, p. 115.

— sendo possível concluir que D’Assumpção já tinha, por mais que nebuloso e indefinido, o seu próprio conceito de prática pictórica, chegando até a rejeitar como ultrapassado quem não se “expressava na linha do seu entendimento da pintura.”⁴⁶ Desta altura chegam-nos sobretudo desenhos onde ensaiava distorções expressionistas da forma humana. As primeiras pinturas, onde mantinha ainda a apetência cezanniana para a distribuição das cores em planos geometrizes, datam de 1947 para a frente — altura em que se lança, também, em composições cubistas. A instrução escolar insuficiente e preparação artística e cultural a roçar o autodidatismo foram as sementes para uma fixação particular de D’Assumpção em Van Gogh, com quem se comparava frequentemente.⁴⁷

O ano de 1947 marca a primeira participação de D’Assumpção numa exposição de arte — a exposição coletiva *Novos Artistas*, iniciativa do jornal portalegrense *A Rabeca*.⁴⁸ D’Assumpção participou com cinco obras: *Fonte dos Fornos*, *Trecho da Sé*, *Primavera no Quintal*, *Rua da Figueira*, *Torre de Santa Clara*. Desconhece-se o paradeiro de todas estas obras, mas os títulos indicam tratar-se de paisagens urbanas, motivo que D’Assumpção continuará a pintar em obras posteriores desenvolvidas em Paris, onde as características urbanas se tornarão oportunidade de explorar composições abstratizantes através da grelha cubista.

A maior incógnita biográfica da juventude do pintor surge também no ano de 1947. Este, até ao texto de Carlos Garcia de Castro, era dado como o ano da primeira ida de D’Assumpção a Paris, e por boa razão: chega-nos uma aguarela intitulada *Morte de um Poeta* claramente assinada “Paris, 1947.” O cubismo depurado que lá apresenta também levanta a questão: terá vindo de observações da obra de Miguel Barrias, ou de contacto com os mestres do modernismo em Paris? Mas uma inscrição sob a assinatura é problemática: refere-se ao “tempo da grande companhia do poeta António Maria Lisboa,”⁴⁹ mas este não

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Castro 1990, p. 106. Em 1950, em França, fará um auto-retrato em homenagem a Van Gogh. Alberto Martins relata, ainda, que “já na fase do abstrato” falava do suicídio como “a única via para a valorização dos seus quadros” (Castro 1990, p. 148).

⁴⁸ António Martinó Coutinho, com 12 anos à época, também participou nesta exposição, deixando uma retrospectiva e reproduções de folhetos informativos sobre a exposição em: <https://largodoscorreios.wordpress.com/2018/04/16/pedagogia-aos-quadrinhos-memorias-dos-outros-tempos-seis/>

⁴⁹ Manuel D’Assumpção travou uma grande amizade com esta personalidade, que será mencionada adiante.

esteve em Paris até ao ano de 1949.⁵⁰ Todos os testemunhos que Carlos Garcia de Castro recolheu junto de familiares e amigos de D'Assumpção confirmam, igualmente, que o pintor não esteve em Paris antes de 1949 — e pelo menos dois referem que em 1947 D'Assumpção esteve em Lisboa, ou “muito por fora, sem se saber onde estava.”⁵¹ Outras figuras confirmam mesmo a presença do pintor no Alentejo, e existe uma série de caricaturas de sua autoria de personalidades de Portalegre datada de 1945 a 1947.⁵² Garcia de Castro acaba por colocar em questão a genuinidade destas inscrições: “as dúvidas provêm sempre de haver legendas em fotografias e até em quadros sobre que não se pode fazer fé — seja quem for que lá as pôs.”⁵³ Ademais, logo no ano seguinte a sua presença em Portugal é empiricamente comprovada.

Em 1948, as lições com Miguel Barrias são suspensas.⁵⁴ Entre 5 e 20 de abril, Manuel D'Assumpção é preso pela segunda vez, agora pela PIDE, na prisão de Caxias e no Aljube, para averiguações de um processo-crime. De facto, D'Assumpção aparenta não se ter limitado a contactos com a oposição ao Estado Novo e com membros do MUD ou da esquerda no geral em Portalegre: “em Lisboa acompanhava com activistas clandestinos que foram presos políticos,” sendo encontrado na posse “duma carta de um checoslovaco.”⁵⁵ D'Assumpção acabou por ser ilibado deste processo, regressando a Portalegre nos últimos meses do ano.⁵⁶ Numa carta de 1958 onde escreveu a José de Azeredo Perdigão, diretor da Fundação Calouste Gulbenkian, pedindo o seu apoio para a realização de uma exposição individual em Lisboa e mais tarde a concessão de uma bolsa “para poder trabalhar no Estrangeiro,” D'Assumpção refere ainda que no ano de 1948 teve “a alegria de ver um quadro [seu] admitido na Exposição do S.N.I.”⁵⁷

O envolvimento político de D'Assumpção continuaria, ainda, no ano seguinte: as eleições presidenciais de 1949 veriam o pintor a apoiar a candidatura do general Norton de

⁵⁰ Castro 1990, p. 141.

⁵¹ Idem.

⁵² Idem.

⁵³ Idem, p. 142.

⁵⁴ Este continuava a carreira em Portalegre, chegando a participar numa exposição coletiva ao lado de outros artistas membros da sua tertúlia: Arsénio da Ressurreição, João Tavares e Renato Torres (Coutinho 1990, p. 170).

⁵⁵ Castro 1990, p. 142. Nada mais se conhece deste episódio.

⁵⁶ Coutinho 1990, p. 170.

⁵⁷ Esta carta encontra-se no acervo de documentos referentes ao processo da bolsa que D'Assumpção receberia da Fundação Calouste Gulbenkian em 1959, disponível nos arquivos da Fundação.

Matos à presidência, ajudando a sua comissão de propaganda.⁵⁸ Logo a seguir às eleições, primeiro em fevereiro e depois em maio, houve vagas de prisões políticas em Portalegre, e D'Assumpção chegou a ter o quarto sob vigia policial. Amedrontado, acaba por fugir para Lisboa e de seguida para Paris.⁵⁹

1949 torna-se, portanto, a data mais plausível para a primeira ida a Paris. Caso estivesse na capital francesa em 1947, este período teria de ser comprimido entre maio de 1947, quando atinge a maioridade (21 anos, à época) e abril de 1948, quando é preso pela PIDE em Portugal, “descontados os dias das viagens e as esperas da respectiva oportunidade.”⁶⁰ À falta de provas em contrário, no entanto, não se pode descartar inteiramente essa possibilidade. Não obstante, Garcia de Castro e António Martinó Coutinho contradizem a ideia assente até então de que D'Assumpção teria estado em Paris continuamente desde 1946 até 1955.⁶¹ A partir de 1949 é consensual a sua presença em Paris — e a hipótese de ser esse o seu ano de chegada é fortalecida pela já mencionada carta a Azeredo de Perdigão, onde o próprio pintor situa a sua ida para Paris após ter um dos seus quadros selecionados para a Exposição de Arte Moderna do S.N.I em 1948: “Embriagado pelo pequeno êxito consegui com muito sacrifício ir a Paris onde frequentei alguns Museus, a École du Louvre e tive ocasião de conhecer alguns artistas da vanguarda, tendo principalmente sido mais assíduo junto do pintor Fernand Léger (...)”

Esta estadia terá sido tanto proveitosa como complexa para D'Assumpção, que chegara numa época de intensas mutações artísticas na capital francesa. Por essa altura o debate artístico português centrava-se na polémica entre neorrealistas e surrealistas: o Grupo Surrealista, formado em Lisboa, em outubro de 1947, em torno de Cândido Costa Pinto por Vespeira, Fernando Azevedo, António Domingues e Moniz Pereira (artistas do neorrealismo até então), Mário Cesariny e Alexandre O'Neill (poetas), e José-Augusto

⁵⁸ Castro 1990, p. 142. Feliciano Falcão também participou na iniciativa e José Régio foi parte ativa da Comissão Distrital de Propaganda, publicando um texto intitulado *O Recurso ao Medo* no jornal *A Rabeca* (Coutinho 1990, p. 171).

⁵⁹ Castro 1990, p. 142. Castro acrescenta que em Paris esperava-o Manuel Árias, portalegrense conhecido de D'Assumpção que o orientaria na capital francesa e que o autor mais tarde consultaria para a elaboração do seu texto. Não se sabe se o pintor foi para França com passaporte ou clandestinamente.

⁶⁰ Castro 1990, p. 141

⁶¹ Esta cronologia, presente nos catálogos das exposições comissariadas por Figueiredo, seria mais tarde citada por José-Augusto França como “larga estada em França” (França 2009, p. 265). O equívoco vem de 1946 surgir como o ano de partida para Lisboa e logo de seguida para França, e 1955 surgir como o ano “de regresso a Portalegre” (Figueiredo 1985), dando a impressão de esta estadia se ter dado continuamente entre as duas datas.

França, romperia pouco depois com o fundador, “julgado sumariamente por ter exposto o seu quadro *Em Lisboa há Bacalhau* nas salas do SNI — ‘quartel general da demagogia a cores.’”⁶² A vitalidade radicalizante deste movimento, ainda que fundada “sem grande empenho nem informação” num trotskismo debilmente herdado de Breton,⁶³ havia de chocar diretamente com a orientação jdanovista⁶⁴ do movimento neorrealista, dominante até então. Numa situação política e social diferente da francesa, com repressão ativa sobre a arte (afinal, parte da polémica entre surrealistas e neorrealistas foi a aceitação por parte destes de participar na III Exposição Geral, previamente censurada — inaceitável aos olhos do Grupo Surrealista)⁶⁵ estes dois polos haviam de ser os “dois sobressaltos necessários” para uma geração de artistas portugueses consciencializada no pós-guerra.⁶⁶

Por falta de documentos e depoimentos, num período de juventude, desconhecemos se D’Assumpção esteve em contacto com este debate — possivelmente a única oportunidade seria no tempo que terá passado em Lisboa em 1947, ou em 1949, antes de partir para França. A sua opção futura pelo surrealismo, no entanto, não deixa dúvidas sobre a sua preferência, e o didatismo neorrealista, firmemente fundado na representação dos problemas sociais, aparentemente nunca chamaria o jovem pintor.

⁶² França 2009, p. 259.

⁶³ André Breton (1896-1966), fundador e principal teórico do movimento surrealista, havia-se encontrado com Leon Trotsky em 1938, a meio do exílio deste no México. Procuraram definir uma política artística a meio da complicada situação mundial à época, resultando no *Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente*. Cândido Costa Pinto, por sua vez, teria conhecido Breton em França, em 1947, que o encorajou a formar um grupo surrealista em Lisboa (França 2009, p. 258).

⁶⁴ Andrei Jdanov (1896-1948), político soviético, foi responsável pela formulação definitiva da doutrina do realismo socialista. Definindo a política estética do estalinismo, partidos e países comunistas haviam de adotar a figuração realista como meio privilegiado de apelar às massas, marginalizando o modernismo formalista. Em França, segundo Béatrice Joyeux-Prunel, esta política tomou “lugar de doutrina” para o Partido Comunista Francês logo na sua formulação em 1947, alaçando-se por todas as publicações comunistas francesas e chegando ao artista André Fougeron, cuja tela *Parisiennes au marché* tornar-se-á motivo para caracterizar a receção da doutrina do realismo socialista em França em termos nacionais, filiando-a a Gustave Courbet (Joyeux-Prunel 2021, p. 27). Em Portugal, a repressão anticomunista não impediu o despoletar de uma intensa polémica entre António José Saraiva, João José Cochofel, Mário Dionísio, Fernando Lopes Graça e Álvaro Cunhal (sob o pseudónimo de António Vale), principalmente na revista neorrealista *Vértice*, onde os pressupostos desta doutrina eram defendidos ou criticados. Os artigos destas personalidades encontram-se disponíveis em: <https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/ler/polemics/a-ponte-abstracta> Semelhantemente à situação francesa, também em Portugal o movimento adquiriu carácter próprio, definido por José-Augusto França como um “vector lírico” de “romantismo revolucionário” (França 2009, p. 239). Patrícia Esquível resumiu a situação referindo que a ideia subjacente ao neorrealismo era a apresentação de *conteúdo* universal através de *formas* nacionais (Esquível 2007, p. 131).

⁶⁵ França 2009, p. 260.

⁶⁶ Idem, p. 366.

O debate francês era marcadamente diferente. O período do pós-guerra, com todas as mudanças políticas, sociais e culturais necessárias, trouxe também à frente a questão artística. Qual a corrente que vingaria no período da reconstrução? Ao contrário da situação portuguesa, o surrealismo atravessava um período árduo em França. Analisando o “difícil regresso de Breton a Paris” a meio de “crises e mortes do surrealismo internacional,” Béatrice Joyeux-Prunel depara-se com o movimento em decrepitude. A exposição *Le surréalisme en 1947*, encabeçada por Breton e Duchamp na Galerie Maeght, foi mal acolhida nos meios especialistas, que criticaram a exclusão de certas camadas de artistas surrealistas,⁶⁷ a índole mística-espiritualista e o descompromisso com a atualidade social e política da época. Em suma, a vanguarda surrealista tinha entrado em desatualização: algo patente ainda na idade média dos participantes, que ultrapassava os 41 anos.⁶⁸

O foco estava, agora, na nova filosofia existencialista encabeçada por Jean-Paul Sartre. Numa cidade ocupada durante a guerra, saía prejudicada a fé na bondade humana, levando a incertezas e desconfiança do futuro — donde a bandeira do humanismo, e seu otimismo algo cínico, içada pelo Partido Comunista Francês, não tinha apelo universal.⁶⁹ Semelhantemente, a estética “oficial” do realismo socialista conheceu bastante oposição⁷⁰ tal como o “filistinismo e conformidade da vida americana” que se espalhava pela Europa com o Plano Marshall e a ascendência ao poder dos Estados Unidos. A bipolaridade do mundo do pós-guerra abriu espaço e necessidade de contextos artísticos independentes.⁷¹ Sartre, enquanto mediador entre o livre exercício da vontade individual e a esquerda no geral,⁷² encarnou esta possibilidade. De facto, como Béatrice Joyeux-Prunel afirma, o existencialismo colocar-se-á “na interseção dos campos literários, políticos e artísticos” com uma eficiência surpreendente: o existencialismo de Sartre, Simone de Beauvoir e Maurice Merleau-Ponty, difundido na revista *Temps Modernes* a partir de 1945, rapidamente será

⁶⁷ Entre estes, Béatrice Joyeux-Prunel menciona precisamente Cândido Costa Pinto, que havia escrito a Breton aquando da preparação da exposição, sem se saber se alguma vez obteve resposta (Joyeux-Prunel 2021, p. 53).

⁶⁸ Uma das publicações satíricas que surgiram a propósito da exposição parodiava o próprio título: *Le surréalisme en 947* (Joyeux-Prunel 2021, pp. 53-54).

⁶⁹ Harrison 2003, p. 559.

⁷⁰ Ao juntar-se ao PCF, Picasso chegou a ter oposição interna por não adotar o realismo socialista. Ver “Why I Joined the Communist Party” e “Statement to Simone Téry” em Harrison 2003, pp. 648-649.

⁷¹ As tentativas de imposição de uma estética oficial não foram exclusivas a Jdanov e ao totalitarismo estalinista: nesta mesma altura, em 1949, George Dondero, senador americano, discursou publicamente sobre o perigo comunista da arte moderna, ironicamente espelhando as acusações de individualismo burguês dirigidas à mesma nos meios soviéticos (Harrison 2003, p. 665).

⁷² Harrison 2003, p. 559.

acolhido “nos meios artísticos de Montparnasse e Saint-Germain-des-Prés.”⁷³ Simultaneamente, estas figuras passaram a mostrar grande investimento na crítica e no pensamento da arte: Merleau-Ponty abordará Hans Arp, Bram Van Velde e Nicolas de Staël no seu curso no Collège de France em 1954-1955, e Sartre interessar-se-á por “Giacometti e Wols, Masson e Calder, desertores do surrealismo.”⁷⁴ A nova arte que sairia daqui beneficiada, evidentemente, foi o abstracionismo na sua vertente “lírica” — uma arte neutra, politicamente descomprometida, ideal para a sedimentação da subjetividade do artista.

Foi neste tumulto que D’Assumpção terá aterrado em 1949, iniciando uma estadia evidentemente proveitosa, mas infelizmente mal documentada. A literatura é unânime em salientar os contactos principais do pintor em Paris: Jean Cassou,⁷⁵ Fernand Léger⁷⁶ e António Maria Lisboa.⁷⁷ A estes, Figueiredo acrescenta Jean-Michel Atlan⁷⁸ e Raymond Hains.⁷⁹ As obras que nos chegam desta época confirmam dispersão e experimentação na obra do jovem artista português, condizendo com o agrupamento eclético de contactos que efetuara e com o contexto de intensas mutações artísticas em que entrara. Obtendo lições de história da arte com Cassou no Louvre, de pintura com Léger, veterano do cubismo, explorando o surrealismo e o ocultismo junto de António Maria Lisboa, e entrando em contacto com Atlan, um dos impulsionadores da vertente lírica do abstracionismo, e com Hains, artista afastado da pintura — seria impossível, assim tão cedo, assentar ideias e aderir a determinadas correntes. De facto, D’Assumpção diria o seguinte de Léger:

⁷³ Joyeux-Prunel 2021, p. 33.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Jean Cassou (1897-1988) foi escritor e crítico de arte, dirigindo o Musée National d’Art Moderne a partir de 1945. Segundo Garcia de Castro, D’Assumpção terá conseguido lições de História da Arte com Cassou “em condições de influência, orientadas por qualquer recomendação” (Castro 1990, p. 99).

⁷⁶ Fernand Léger (1881-1955), pintor, foi um dos principais representantes do cubismo. Residindo nos Estados Unidos durante a 2ª Guerra Mundial, no seu regresso a Paris em 1945 manteve um estúdio aberto ao ensino.

⁷⁷ António Maria Lisboa (1928-1953) foi poeta do surrealismo, da esfera de Cesariny. Em 1949 chegou a Paris, onde terá contactado com o ocultismo. Não é certo se conheceu D’Assumpção já em Paris, ou logo em 1947, quando este passou por Lisboa. D’Assumpção fazia retratos de Mário Cesariny pelo menos desde 1949, o que pode apontar para um conhecimento prévio do Grupo Surrealista desde 1947.

⁷⁸ Jean-Michel Atlan (1913-1960), pintor do abstracionismo francês do pós-guerra, da esfera do grupo CoBrA e de Michel Tapié.

⁷⁹ Raymond Hains (1926-2005), artista visual e um dos fundadores do grupo do Nouveau Réalisme. Em 1949 explorava o processo da *décollage* (composições visuais obtidas a partir de posters rasgados) junto de Jacques Villeglé.

“Dizia com frequência nas suas aulas [que] é ‘preciso começar sem temas literários ou filosóficos’ se pretendemos atingir em arte o nosso tema próprio e destino.”⁸⁰

Paris terá representado uma abertura para D’Assumpção, que se vê puxado por Léger não numa direção artística particular, mas para um caminho de exploração livre. Se neste tempo prosseguiu as suas obras figurativas de sabor expressionista, realizou também um auto-retrato em homenagem a Van Gogh, onde tomou evidente inspiração nas obras do pintor holandês e ensaiou diversas composições abstratizantes com a grelha cubista até chegar à abstração pura com uma grelha semelhante à obra de Mondrian, como veremos adiante.

Tal como em Portalegre, no entanto, o estilo de vida do pintor acabaria por ser fonte de adversidades. “Em Paris, quando convivia com António Maria Lisboa, no Quartier Latin,” diz-nos Alberto Martins, “teve vários problemas que muito influenciaram o seu regresso a Portugal.”⁸¹ Carlos Garcia de Castro clarifica:

“Aparecia convencionalmente desmazelado e asténico nos cafés do Quartier Latin, que assim mais o atraíam por fantasia e prestígio. Por assim dizer, exhibia-se num masoquismo mental. Por compleição, rejeitava os recursos laborais que um amigo de infância em Portalegre, junto de quem se fora proteger lá em Paris, lhe procurava [...] O pai fora obrigado a enviar-lhe dinheiro [...] Manuel Árias reporta-se ao tempo em que o acompanhou e ajudou, em Paris. Exaltava-se e tinha acessos, a que assistira. Raspava as telas. Obteve-lhe uma ocupação regular e remunerada, ao que não correspondeu. Repetiam-se-lhe os períodos de depressão e ociosidade. Conseguiu-lhe um *atelier*, mas trabalhava nele a intermitências prolongadas. Exacerbava a imaginação, e não assegurava as iniciativas.”⁸²

A carta que o pintor escreveu a Azeredo de Perdigão em 1958 confirma a escassez de meios que forçara o seu regresso:

⁸⁰ Da mesma carta não datada onde mencionou também Miguel Barrias (v. nota 44).

⁸¹ Castro 1990, p. 148.

⁸² Idem, p. 99 e 120.

“(...) a falta de recursos, porém, porque sou pobre e filho de pobres, fez-me voltar a Portugal (Alentejo) e por necessidade imperiosa de viver, de me dedicar a trabalhos muito pouco interessantes para a minha ambição artística.”

D’Assumpção acabaria por regressar a Portugal extremamente deprimido em 1950, sendo internado no hospital psiquiátrico do Telhal⁸³ e permanecendo em Lisboa até 1952, ano em que regressa a Portalegre.

No Alentejo passará um período de 6 anos. Como se depreende no relato de Garcia de Castro, este tempo foi, largamente, uma repetição da sua vida até 1949: regressa ao trabalho de fotógrafo, vivendo melhor ou pior de mês para mês, pinta nos tempos livres e convive com várias das mesmas figuras que conhecia previamente. As poucas obras que nos chegam desta época permitem apenas concluir que a dispersão estilística continuou: ao mesmo tempo que começa a explorar composições surrealistas,⁸⁴ continua com a figuração humana e com composições já plenamente abstratas.

A morte de António Maria Lisboa, tuberculoso, em 1953, foi um grande abalo para D’Assumpção, deixando-o novamente em estado depressivo. Mas a chegada ao ano de 1955 parece ter sido decisiva. Segundo Garcia de Castro, nesse “ano mais incisivo da vida de Assumpção,” falava já sem estremecer de António Maria Lisboa e preparava-se para se despedir derradeiramente do surrealismo. Nas palavras do próprio pintor: “o surrealismo passou. Para mim passou. O abstracto vai mais longe. Não posso continuar sem o abstracto.”⁸⁵ De facto, como José-Augusto França aponta, a polémica que opunha neorrealistas a surrealistas “estava esgotada, na medida em que elas próprias perdiam virulência.”⁸⁶ O debate começava a voltar-se para uma nova oposição: figuração e abstração. *Último Bailado, Homenagem a Paul Éluard*, obra mais importante do surrealismo

⁸³ A ficha de internamento de D’Assumpção, procurada por Carlos Garcia de Castro, dá o pintor como “repatriado” em 1950, sendo acompanhado no hospital pelo Professor Miller Guerra de 29 de maio a 8 de agosto de 1951 (Castro 1990, p. 120).

⁸⁴ Continua a ser uma questão por resolver: a literatura é unânime em destacar que a numerosa produção surrealista de D’Assumpção foi destruída pela família, mas a sua cronologia exata não é clara. Figueiredo situa esta série de obras entre 1946 e 1947, de quando nos restam apenas alguns desenhos (certamente com títulos surrealizantes: *Poema Balético Coreografado por um Cão* e *Sibília e o Sexual Mágico*, por exemplo). Mas dos seis anos no Alentejo, além de um desenho intitulado *Sonho d’um Poema*, restam-nos duas telas surrealistas, entre as quais o *Último Bailado*, este já apontado na literatura como “recordação” da fase surrealista (v. por exemplo França 2009, p. 265).

⁸⁵ Castro 1990, p. 125.

⁸⁶ França 2009, p. 271.

de D'Assumpção,⁸⁷ foi adequadamente intitulada, portanto. Se não nos chegam obras de 1956 e 1957, 1958 provaria ser o ano da sua plena entrada na abstração — e no mundo artístico. O que terá sido o surrealismo para D'Assumpção? Pouco podemos concluir, face à falta de obras, documentos e relatos. Se virmos em retrospectiva a sua necessidade de “ir mais longe,” é possível que também tenha visto no movimento a possibilidade de penetrar nos limites da consciência da humanidade, em vez de se limitar a representar as distorções da sua aparência física, como fazia no expressionismo. Certamente representou a possibilidade de entrar numa dimensão esotérica e ocultista, explorada em paralelo com António Maria Lisboa e que permaneceria presente na obra do pintor até ao fim.

Em 1958 abandona Portalegre, tanto quanto se sabe pela última vez. As razões e circunstâncias desta deslocação são sugeridas pelo pintor na carta a Azeredo de Perdigão, onde indica que procurava avançar em Lisboa com a sua carreira artística:

“Esta falta de recursos tem-me sempre impedido de me dedicar convenientemente, com sossego, tempo e ambiente, ao grande sonho, à grande aspiração de ser pintor. Há um ano por benévola proteção de amigos e parentes consegui vir para Lisboa e poder dedicar-me mais persistentemente, e em melhor ambiente, aos meus estudos (...)”

Além de Lisboa, D'Assumpção viajou também pelo norte do país. Uma exposição coletiva em Vila Real, em 1958, terá aberto várias possibilidades ao pintor: uma das suas obras foi adquirida pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea e, perante o interesse de Diogo de Macedo, diretor do museu, D'Assumpção ofereceu-lhe outro quadro.⁸⁸ No mesmo ano, por ocasião do I Salão de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas Artes, D'Assumpção apresenta três quadros ao público. Rui Mário Gonçalves aponta ter visitado a exposição várias vezes, “uma delas com Eduardo Viana, que manifestou o maior entusiasmo pelos quadros de D'Assumpção,” considerando-os os melhores do salão. Refere também ter apresentado pessoalmente D'Assumpção a Eduardo Viana e Árpád Szenes, ouvindo elogios

⁸⁷ Conforme se destaca na literatura, esta obra esteve exposta no Café Plátano em Portalegre, tornando-se alvo de ridicularização por parte da população até ser adquirida pela Fundação Calouste Gulbenkian, onde se encontra até hoje. Garcia de Castro adiciona que José Régio, que fora observar o quadro com D'Assumpção e Feliciano Falcão, também não o apreciou “por renitência de concepções” (Castro 1990, p. 130).

⁸⁸ Gonçalves 1990, pp.93-94. Atualmente estes quadros, *Lirismo azul* e *Meditação*, composições abstratas, ainda se encontram nas coleções do MNAC, estando reproduzidos online em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/40/artists>

deste último e marcando o início de uma relação entre D'Assumpção e Vieira da Silva e o artista húngaro.⁸⁹ Em 1959, no Porto, consegue uma exposição individual na Galeria Dominguez Alvarez, conhecendo lá o poeta António Pinheiro Guimarães, que escreveu o texto do panfleto da mesma exposição e de quem se tornou amigo, além de Dórdio Gomes e Carlos Carneiro.⁹⁰

Por esta altura, D'Assumpção parece dedicar-se inteiramente a uma abstração geométrica filiada ao vitral, tanto formalmente como por significado espiritual ou religioso⁹¹ — predomina, nestas obras, um sentido arquitetónico e construtivo, delimitando campos de cor geométricos cuidadosamente organizados. Assumia uma preocupação com a articulação minuciosa do espaço, provavelmente em lembrança dos ensaios cubistas do início da carreira.

Também em Lisboa, em cronologia incerta, fez brevemente parte do grupo eclético reunido no Café Gelo.⁹² A sua presença é recordada pelo poeta António Barahona da Fonseca em versos sobre o grupo: “Vejo o Herberto a discutir mui louco / com o Gonçalo Duarte e o D'Assumpção; / o Forte tem o coração na mão / esquerda e fala pouco.”⁹³ Além de Herberto Helder e Gonçalo Duarte, lá terá convivido também com Mário Cesariny e com outras figuras do grupo, como Raul Leal, poeta d'Orpheu ainda vivo, René Bertholo, José Escada e João Rodrigues Vieira. A variedade de ideias, preocupações e meios artísticos, juntando pintores a poetas e escritores, seria a essência deste agrupamento. Na disparidade, a força de união seria marcadamente *ética* — nas palavras de António José Forte, poeta membro do grupo:

⁸⁹ Confirmada por uma carta enviada a João Pinto de Figueiredo a 14/06/1964, onde diz: “gostei muito de saber que o Arpad e a Vieira da Silva conservam a opinião que sempre mostraram ter de mim e da minha arte (...) igualmente renovo a minha grande estima e admiração pelo Arpad e pela Vieira.”

⁹⁰ Uma fotografia dos três pintores juntos, situados diante do quadro *Noite Moderna*, obra de D'Assumpção de 1959 e apresentado na exposição na galeria Alvarez, surge em Castro 2021, p. 145. Terá sido, provavelmente, pouco mais que um encontro casual, indicado pelo distanciamento na dedicatória no canto superior esquerdo: “ao ilustre Dórdio Gomes com grande admiração do D'Assumpção.”

⁹¹ Carlos Garcia de Castro afirma concretamente que D'Assumpção sempre quis produzir um vitral para uma igreja, “mas os concursos eram-lhe sempre coarctados” (Castro 1990, p. 105).

⁹² Garcia de Castro acrescenta que em Lisboa também chegou a partilhar um atelier com João Fontoura, na Rua das Janelas Verdes (AAVV 1990).

⁹³ Reproduzido em “Café Gelo: os 60 anos de um grupo que nunca existiu,” *Observador*, 14/05/2017. Disponível online em: <https://observador.pt/especiais/cafe-gelo-os-60-anos-de-um-grupo-que-nunca-existiu/#title-2>

“Um verdadeiro escândalo, que não era provocado por um manifesto, por um grupo com nome próprio, por uma revista, mas por um grupo iconoclasta e libertário onde se falava de tudo, até de literatura e artes, e de rosas também. Um grupo de franco-atiradores, é verdade; um grupo de poetas, sem dúvida. Que disparava ao acaso sobre a multidão, que inventava os seus infernos e paraísos, que usava a liberdade de expressão ora voando, morrendo, desaparecendo, escrevendo às vezes.”⁹⁴

Esta atitude torna-se tão mais relevante por participar na mesma preocupação ética que se afirmaria pelo resto da Europa com a ascensão da abstração informal e subsequente desintegração da pintura nas primeiras manifestações artísticas pós-modernas do *Nouveau réalisme* e da *Pop art*, ou do grupo KWY no contexto português — de facto, vários membros do grupo do Café Gelo, como Gonçalo Duarte, Bertholo e José Escada, fariam parte deste grupo no futuro.

Em 1959 D’Assumpção desloca-se, pela segunda vez, à capital francesa, desta vez auxiliado por uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Os documentos referentes a esta bolsa, disponíveis no arquivo da Fundação, contêm informação completa sobre as circunstâncias da sua concessão ao pintor. O boletim de inscrição, preenchido a 9 de abril de 1959, indica que D’Assumpção se candidatara a uma bolsa de estudo na especialidade de “Pintura e História Geral de Artes,” a realizar por um período de 12 meses em Paris na *École du Louvre* e em escolas livres de pintura. Um apontamento anexo revela duas referências a favor da candidatura do pintor: uma carta de Vieira da Silva, “recomendendo muito interessada a concessão desta bolsa,” e outra de Diogo de Macedo, “chamando a atenção para o artista como merecedor de auxílio e estímulo.” Escrevendo a Maria José de Mendonça,⁹⁵ Diretora do Serviço do Museu e Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian de 1956 a 1960, D’Assumpção afirma que partiria de Lisboa entre 29 e 31 de agosto de 1959, “se possível (...) de avião, por ser essa uma sensação que [faltava] ainda à [sua] sensibilidade.”

⁹⁴ “Breve notícia, breve elogio do grupo do Café Gelo,” *Jornal de Letras e Artes*, 18/02/1986.

⁹⁵ Uma biografia de Maria José de Mendonça está disponível em: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/entities/166/>. O acervo de documentos referentes à bolsa de D’Assumpção contém ainda várias cartas de D’Assumpção e Vieira da Silva a Mendonça, indicando que terá sido uma ponte vital para a concessão de apoios ao pintor.

Sem surpresa, D'Assumpção chocaria novamente com um contexto artístico em mudanças na sua segunda ida a Paris. A tendência para a ascensão da abstração verificada no início dos anos 50 em Paris vingou definitivamente a meio da década. Béatrice Joyeux-Prunel descreve o processo de popularização da arte abstrata parisiense que, marginalizada nos imediatos do pós-guerra, passou a suscitar o interesse das galerias mais pequenas. Sustentada pelo apoio de especialistas como os filósofos existencialistas mencionados acima, pela imprensa, pelo público e pelas elites dos países ocidentais — bem como pela “incapacidade dos partidos comunistas europeus de obter independência dos slogans soviéticos,” que havia descredibilizado qualquer pretensão social ou política da pintura — a abstração confiscaria para si mesma o lugar de *avant-garde*. Surgia a *Nouvelle École de Paris*, cuja difusão da arte abstrata pela Europa se tornava cada vez mais institucionalizada, apoiada por colecionadores, grandes museus, bienais e exposições.⁹⁶

Rapidamente, no entanto, também esta situação se instabilizará. Béatrice Joyeux-Prunel enumera as diferentes fações da situação artística parisiense a meio da década de 50: os figurativos, os adeptos da abstração geométrica, aqueles que permaneciam na grelha cubista, mas não adotavam a geometria, e aqueles que recusavam a grelha e se denominavam de “informais.” Esta diferenciação seria, na verdade, largamente ignorada entre os meios especialistas da arte: “as exposições de arte parisiense no estrangeiro, organizadas pelas galerias parisienses, confirmavam, no entanto, a realidade de uma única escola.” Nos meios intelectuais também se dava conta da crise desta situação: em 1954, Léon Degand via-se forçado a defender a arte abstrata contra quem a acusava de “academicismo” e em 1955 Roland Barthes manifestava-se contra a “vacina da vanguarda” que paradoxalmente imunizava a tradição contra o progresso.⁹⁷

De facto, o que vemos a partir daqui é a preocupação ética acima mencionada a ganhar força teórica e prática na consciência artística. Já em 1950, Jean-Michel Atlan, que vimos a acompanhar D'Assumpção na sua primeira ida a Paris, publicava na revista do grupo CoBrA um texto defendendo uma nova abstração oposta à “arte abstrata ortodoxa, novo academicismo que tenta substituir a pintura viva por um jogo de formas simplesmente

⁹⁶ Joyeux-Prunel 2021, pp. 77-78. A obra de D'Assumpção é frequentemente comparada às propostas da Nova Escola de Paris, particularmente a Manessier.

⁹⁷ Idem, p. 81.

decorativas.”⁹⁸ Michel Tapié, artista praticante da *Art brut* e arte informal, defendia uma “outra arte” em 1952, atacando as categorias clássicas da estética: o belo, a forma, o espaço, a composição, o equilíbrio, o ritmo.⁹⁹ No Japão, Jirô Yoshihara, artista abstrato antes da 2ª Guerra Mundial (e que colaboraria com Tapié em 1960), publicava o *Manifesto Gutai* em 1955 dando já conta que “as artes como as conhecemos até agora parecem-nos ser, no geral, falsidades equipadas com uma tremenda afetação,” onde os próprios materiais já foram “completamente assassinados e já não podem falar connosco”¹⁰⁰ — a sensação predominante nestes textos era a crescente percepção de que a modernidade levava a arte, particularmente a pintura, à insustentabilidade.

De facto, chegando a 1960, Piero Manzoni declarava não entender pintores que continuavam a tratar a tela “como se fosse uma superfície em necessidade de ser preenchida com cores e formas, num estilo mais ou menos personalizado e convencional.”¹⁰¹ A situação seria resumida, no mesmo ano, com o lançamento do manifesto dos *Nouveaux Réalistes*, onde Pierre Restany afirmava a impossibilidade de fazer parar o tempo na “extraordinária debilitação do nosso período moderno,” e testemunhando “a exaustão e ossificação de todos os vocabulários estabelecidos, de todas as linguagens, de todos os estilos.”¹⁰²

É nesta situação de crise que D’Assumpção se insere a partir de 1959, procurando resolver uma obra abstrata algo avessa a estes desenvolvimentos. De facto, numa carta do mesmo ano dirigida a António Pinheiro Guimarães, confessa o seguinte:

“Diz o Arp que eu não tenho necessidade de aprender, mas sim de desaprender. Ele considera a minha pintura sólida tecnicamente e com vastos conhecimentos de formalismos pictóricos.”¹⁰³

Hans Arp (1887-1966), aqui mencionado por D’Assumpção, passou por um processo semelhante ao descrito acima. Originalmente interessado pelo dadaísmo e pela abstração geométrica, é colocado por Clement Greenberg numa evolução da pintura para “baixos-

⁹⁸ Ver “Abstraction and Adventure in Contemporary Art” em Harrison 2003, p. 624.

⁹⁹ Ver “An Other Art” em Harrison 2003, p. 629.

¹⁰⁰ Ver “Gutai Manifesto” em Harrison 2003, pp. 698-701.

¹⁰¹ Ver “Free Dimension” em Harrison 2003, pp. 722-724.

¹⁰² Ver “The New Realists” em Harrison 2003, pp. 724-725.

¹⁰³ Carta a António Pinheiro Guimarães, Paris, 19/11/1959. Esta carta vem reproduzida em Figueiredo 1974.

relevos coloridos” e de seguida para a escultura, sendo a sua obra já recebida por Donald Judd (1928-1994) em 1966 como parte de “objetos tridimensionais” que apagariam as fronteiras entre a pintura e a escultura.¹⁰⁴ As preocupações de D’Assumpção afastavam-se destas — eram marcadamente preocupações técnicas, assentes firmemente nas determinações da pintura bidimensional. Mas tal não as tornava menos éticas. De facto, a escrita de D’Assumpção desta época evidenciava cada vez mais o significado elevado, transcendente, que procurava na sua pintura. Diria a António Pinheiro Guimarães: “na vida, se as minhas atitudes não forem nobres, eu também não o serei — e também não o será a minha pintura”; “a minha pintura é para os necessitados dela e não para os pequenos burgueses endinheirados”; “pinto doidamente e só na pintura encontro paz.”¹⁰⁵ Os significados da fé absoluta nesta pintura abstrata, que não tardará a evoluir para desconfiança de manifestações como a *Pop art*, serão analisados adiante.

Tudo parece indicar que a obra de D’Assumpção foi bem acolhida nos meios institucionais e comerciais em Paris. Numa carta dirigida a António Pinheiro Guimarães, a 7 de janeiro de 1961, refere ter enviado três pinturas para seleção ao salão *Réalités Nouvelles*, “o mais importante salão de arte abstrata.”¹⁰⁶ Este salão, aberto em 1946 e inteiramente dedicado à abstração desde 1948, adquirira de facto grande proeminência nos anos da popularização e institucionalização da arte abstrata europeia, continuando a desfrutar desta posição numa altura de grande expansão do mercado artístico parisiense.¹⁰⁷ D’Assumpção expunha, entretanto, noutros espaços, como as galerias de Karin Moutet¹⁰⁸ e de Marcelle Dupuis.¹⁰⁹ Continuava atividade artística em Portugal, também: a 5 de março de 1961

¹⁰⁴ Ver “Towards a Newer Laocoon” e “Specific Objects” em Harris 2003, pp. 562-568 e 824-828.

¹⁰⁵ Cartas a António Pinheiro Guimarães, Paris, 07/10/1959, 07/07/1960 e 09/08/1960, reproduzidas em Figueiredo 1974.

¹⁰⁶ Carta reproduzida em Figueiredo 1974.

¹⁰⁷ Joyeux-Prunel 2021, p. 436. É possível, no entanto, que esta proeminência não tenha sido pacífica: a autora acrescenta um relato de Yves Klein que, em 1955, fora rejeitado do salão por ter apresentado uma obra monocromática, à qual o júri reagiu exigindo o acrescento de “uma pequena linha, ou um ponto, ou simplesmente uma mancha de outra cor” (idem, p. 123).

¹⁰⁸ Numa carta a António Pinheiro de Guimarães, de 21/01/1961, reproduzida em Figueiredo 1974, refere deixar “de figurar na coleção Karin Moutet” a partir do dia seguinte.

¹⁰⁹ Entre os documentos referentes à bolsa de D’Assumpção disponíveis no arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian encontra-se um “índice descritivo” de um relatório onde D’Assumpção menciona que participou numa “exposição de conjunto intitulada ‘mestres contemporâneos’ realizada por seleção pela Galerie Marcelle Dupuis,” expondo a sua obra ao lado de Manessier e Atlan. Numa carta a João Pinto de Figueiredo, de 19/02/1961, diz inclusive ser considerado “o pintor mais forte da galeria Marcelle Dupuis, o que tem causado certos ciúmes à irmã do saudoso Atlan, a pintora Camille.” Face à falta de informação mais aprofundada sobre

escreve a João Pinto de Figueiredo referindo, além de ter tido uma pintura selecionada para o salão *Réalités Nouvelles*, ter sido convidado para participar num salão de arte moderna em Portalegre, para onde enviaria a *7ª Composição Mística* e a *Homenagem a Garcia Lorca*. Pouco depois, no dia 9, escreve a António Pinheiro Guimarães anunciando que foi nomeado membro do comité do salão *Réalités Nouvelles*. No entanto, receberia más notícias de seguida: contaria a Figueiredo que a Fundação Calouste Gulbenkian deixaria de prorrogar a sua bolsa — afetando-o profundamente, afirmando que “seria um desastre se saísse de Paris.”¹¹⁰

Os processos da bolsa de D’Assumpção constantes no arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian permitem esclarecer melhor os desenvolvimentos dos apoios concedidos ao pintor em Paris. Os seis meses de bolsa inicialmente concedidos foram prorrogados em 1960 por mais oito meses (novamente com recomendação de Vieira da Silva), “a fim de completar o curso de História Geral da Arte [na *École du Louvre*] e a *Académie Notre Dame-des-Champs*” — D’Assumpção pretendia defender tese na *École du Louvre* em 1960 e “efetuar uma exposição em Paris com trabalhos realizados durante o estágio, no final [de 1960].” Não voltam a surgir referências a esta tese, mas num relatório desta época o pintor alonga-se sobre as suas opções académicas: salienta que escolheu a *École du Louvre* “por a julgar uma das mais completas da Europa, não só pelo seu brilhante escol de professores, como também pela especial orgânica ali desenvolvida no ensino, e pelos seus arquivos e bibliotecas para consulta.” Refere que, entre 1959 e 1960, completara a matéria oferecida no curso de História Geral da Arte: “Arte cristã primitiva e arte bizantina (oriente e extremo oriente”, “Idade Média e Renascença (...)”, “Tempos Modernos, abrangendo a Arquitetura e a Escultura, e a Pintura desde o século XIX aos nossos dias.” Destaca ainda o corpo docente ilustre de quem aprendeu, e que assistiu a “todas as visitas ao Museu Guimet (cenário habitual de lições apresentadas nas aulas)” — terminando com reflexões sobre o seu interesse na pintura religiosa, e sua compatibilidade com a arte moderna, que obtivera neste período de formação.

Chegado a fins de julho de 1960, D’Assumpção pedira à Fundação uma soma de 4,000 francos para a realização de uma exposição em Paris, juntamente com uma nova

estes espaços, tenhamos em conta que Béatrice Joyeux-Prunel refere que as “*petites galeries*” eram frequentemente dirigidas por mulheres (Joyeux-Prunel 2021, p. 60). Ver também Verlaine 2012.

¹¹⁰ Carta a Figueiredo, 14/03/1961.

prorrogação da bolsa. Em resposta, em finais do ano, Artur Nobre de Gusmão, Diretor do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian de 1960 a 1992, anuíra à compra de uma obra ao pintor e à prorrogação da sua bolsa durante mais seis meses, notando as recomendações de Vieira da Silva e Arpad Szenes, além do “inegável proveito da bolsa que lhe foi concedida.” De facto, este aproveitamento ter-se-á mantido no ano seguinte: D’Assumpção foi eleito membro do *Salon des Réalités Nouvelles*, como vimos acima, e menciona numa carta a Artur Nobre de Gusmão de 15 de fevereiro de 1961 que iria enviar cinco obras suas à Bienal de São Paulo (a VI, realizada entre 1 de outubro e 31 de dezembro de 1961).

Somando já vinte meses de apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian, D’Assumpção voltou a pedir novo prolongamento. O parecer de Artur Nobre de Gusmão foi novamente positivo, salientando que o pintor mereceria aceder ao total de dois anos de bolsa que a Fundação reservava para os artistas mais meritórios. De um apontamento do Serviço de Belas Artes, de 24 de abril de 1961:

“(…) trata-se de um artista cujo curriculum lhe confere já situação de muito relevo entre as gerações dos nossos pintores mais jovens (...) ele não adormeceu sobre os louros conquistados e juntou mais alguns triunfos ao seu curriculum tão prometededor. Assim se apresentou em Fevereiro na ‘Galerie Marcelle Dupuis’, em Paris, com um grupo internacional de que faz parte e assim enviou cinco pinturas suas à Bienal de S. Paulo, mediante o convite do S.N.I. para participar na representação portuguesa nesse certame, tendo figurado também no ‘16ème Salon des Réalités Nouvelles’ de Paris (...) bem entendido, este máximo apenas será permitido aos artistas de mais invulgar talento, como é sem dúvida o caso de Assunção.”

Esta última prorrogação começou a vigorar a 1 de maio de 1961, prevendo-se o seu fim em 31 de agosto. Em julho, no entanto, D’Assumpção pedira férias à Fundação, alegando problemas de saúde. Este pedido foi expressamente rejeitado num despacho de 31 de julho de José de Azeredo Perdigão, presidente da Fundação, dado que o mês de férias a que o pintor teria direito seria precisamente agosto: “Fazer cessar o aproveitamento da bolsa ao fim de 90 dias, para utilizar o último mês com férias pagas é pretensão que não pode ter o

nosso patrocínio.” O parecer de Artur Nobre de Gusmão seguiu as mesmas linhas: o regulamento da Fundação compreendia férias como uma interrupção de uma atividade que seria reiniciada, o que seria impossível no caso de D’Assumpção dado que o período máximo de dois anos da sua bolsa terminaria exatamente em agosto: “ao expirar esse mês, não só terminam as referidas férias, como termina a sua bolsa.” Terminara o apoio financeiro a D’Assumpção e, assim, a possibilidade de permanecer na capital francesa.

A correspondência que troca com Figueiredo, a partir de então, aborda sempre a sua precária situação financeira. Esta, aliada aos problemas de saúde, terá sido a causa da sua saída de Paris depois de junho de 1961.¹¹¹ Até lá, continua os trabalhos na capital francesa: em abril relata a Figueiredo o interesse de uma galeria londrina, *The Paris Gallery*, na obra que deixou nas *Réalités Nouvelles*;¹¹² envia também ao mesmo um postal afirmando que três dos seus quadros na galeria de Karin Moutet tinham sido enviados para Nice, sendo expostos na *Galerie Muratore* onde se “tornaram famosos.” Já no Porto, em dezembro do mesmo ano, parece continuar a colaborar com as galerias francesas — pede a Figueiredo o favor de enviar gravuras, que entretanto fizera, às galerias de Karin Moutet e Marcelle Dupuis.

Entre 1962 e finais de 1964 viaja por Portugal. Passa algum tempo em Amarante, na casa de Pascoaes, onde se deixa fascinar, por proximidade de sensibilidades, pela mística neo-romântica deste poeta, convivendo com Maria Amélia Teixeira de Vasconcelos e com o pintor João Teixeira de Vasconcelos.¹¹³ Confirmando tendências que explorava ainda em Paris, por esta altura a sua obra incorpora cada vez mais a “lírica” ou o informal, diluindo progressivamente a geometria rígida que articulava as suas composições até então. Paralelamente, incorporava o ocultismo de forma crescentemente visível nas obras, colocando símbolos ou números místicos junto da sua assinatura, ou nas costas das telas. Também se multiplicavam os seus discursos e diatribes: chegam-nos várias cartas dirigidas a

¹¹¹ Numa carta a Figueiredo, de 7 de junho, a última que nos chega enviada de Paris, afirma a sua intenção de voltar a Portugal no mês seguinte para ver os seus filhos.

¹¹² Carta a Figueiredo, 29/04/1961.

¹¹³ Maria Amélia Teixeira de Vasconcelos mais tarde escreveria para o catálogo da exposição no Palácio Póvoas em 2000, como se viu no capítulo anterior. A Teixeira de Pascoaes, acrescenta que também as figuras de Amadeo de Souza-Cardoso (a quem o pintor tinha dedicado uma pequena obra em 1960, ainda em Paris, denominando-o de “o maior pintor português do século XX”), António Carneiro e António Cândido chamariam D’Assumpção a Amarante. João Teixeira de Vasconcelos, pintor, sobrinho e herdeiro de Teixeira de Pascoaes, traria à Casa diversos artistas para além de D’Assumpção.

Figueiredo onde D'Assumpção se alongava rispidamente sobre temas sociais, artísticos e políticos.

Passou por Lisboa, Cascais e Porto, continuando em contacto com o meio artístico francês.¹¹⁴ Em 1963, casa em Sintra com Elisa Worm, bailarina da Fundação Calouste Gulbenkian, mas a vida do casal começou a ser estranhamente perturbada logo nos inícios do ano seguinte. A 5 de fevereiro de 1964 escreve a Figueiredo revelando intenções de se mudar com a esposa para a Alemanha, porque “dia para dia” a sua situação tornava-se “cada vez mais negra.” Revela o imenso medo que têm, afirmando poderem ter de abandonar Portugal sem aviso. Desconhecemos as circunstâncias concretas desta situação, mas durante todo o ano de 1964 chegam-nos cartas dirigidas a Figueiredo onde D'Assumpção reafirma o medo que sentiam. A 19 de novembro deste ano escreve a Figueiredo que não conseguia dormir com a “grande patifaria” de que a sua mulher estava a ser alvo, razão pela qual recorriam à Fundação Calouste Gulbenkian e pela qual teriam de fugir. Afirma: “teremos de abandonar o país e ir para a Alemanha para a Maria Elisa não parar de dançar; como eu sou pintor em qualquer lado realizo as minhas obras melhor que aqui” — e que só voltariam a Portugal para poder expor na Galeria Agla.

Elisa Worm confirmaria que D'Assumpção entendia estar a fugir de perseguição da PIDE, mas que é incerto se não seria, pelo menos parcialmente, delírio do pintor. No entanto, Elisa Worm confirmaria também que lhes estavam, de facto, vedadas oportunidades de emprego, obrigando o casal a demandar a Alemanha (e não França — destino preferido por ambos) por ser mais fácil para Elisa Worm encontrar trabalho enquanto bailarina.

Em fevereiro de 1965 estavam já em Krefeld, na República Federal Alemã. D'Assumpção indica ter-se integrado rapidamente nos meios artísticos da cidade, afirmando o alívio e alegria que começava a sentir de viver. Os problemas financeiros, no entanto, continuavam, e escreve a Figueiredo a 26 de abril de 1965 afirmando que Elisa Worm, agora bailarina profissional, tinha assinado contrato com o teatro de Oldenburgo, com início em agosto do mesmo ano.¹¹⁵ Entretanto, contactos com recentes desenvolvimentos artísticos

¹¹⁴ Numa carta de 18 de junho de 1962, enviada do Porto a Figueiredo, mostrava continuar próximo da galeria de *Madame Dupuis*.

¹¹⁵ Entretanto, o casal passou dois dias em Bruxelas por problemas policiais relacionados com a imigração.

desencorajaram D'Assumpção: numa breve visita a Londres, relata ter visto algumas exposições de pintura, “mas todas sinceramente más” — só na *Tate Gallery* ficou agradado com uma exposição de pintura moderna americana (possivelmente a exposição *Six Decades of American Art*, realizada de 14 de julho a 18 de agosto de 1965 e organizada em associação com a *Downtown Gallery* em Nova Iorque, onde estiveram expostos vinte e dois pintores americanos, incluindo Ben Shahn, Georgia O'Keeffe e Stuart Davis), provavelmente a corrente mais próxima das suas sensibilidades pictóricas. Dirige severas críticas a “manifestações do *pop art* que não tendo nada de arte nem tampouco de popular” seriam, a seu ver, “verdadeiras manifestações de decadência e lixo.”¹¹⁶

De facto, a pintura abstrata de D'Assumpção encaixava-se agora num contexto artístico onde perdera grande parte da relevância que outrora tivera — eclodiam os desenvolvimentos que já vimos prenunciar em finais da década de 50. As grandes manifestações de vanguarda centravam-se agora nos meios pós-modernistas: na *pop art*, nas *performances*, na arte conceptual, nas artes de protesto e politicamente comprometidas. Eram diametralmente opostas às ideias marcadamente modernas que D'Assumpção professava: tratava a arte como uma prática separada da vida na mundanidade prosaica¹¹⁷ que abominava.

Não obstante, a sua correspondência com Figueiredo revela uma boa integração no mercado artístico alemão. Numa carta de 10 de março de 1966, de Oldenburgo, menciona fazer parte da galeria de Ursula Wendtorf; poucos meses depois declara ter “duas telas a viajar pelos grandes centros artísticos alemães, e refere ainda que o “novo Ministério de Oldenburgo” adquiriu um grande quadro seu, sendo elogiado pelo diretor do *Landesmuseum*. Permaneceria em Oldenburg até 1967.

Segundo Elisa Worm, a relação com Ursula Wendtorf acabaria por correr mal: D'Assumpção era simplesmente incapaz de corresponder às exigências de produção da galeria. Numa carta do mesmo ano, refere estar a fazer as malas para se mudar para Berlim,

¹¹⁶ Carta a Figueiredo, Oldenburg, 07/08/1965.

¹¹⁷ Utiliza mesmo este termo numa carta a Figueiredo de 13/10/1964. Adiante, interpretando a sua última produção abstrata, exploraremos a conceção de “mundo prosaico” oposto ao lirismo perdido na modernidade, e o significado de produzir arte neste contexto, a partir de Gillian Rose e Hegel.

onde obteve um atelier cedido pelo pintor Peter Kuckei,¹¹⁸ mantendo também contacto com o arquiteto Peter Salomon e a escultora Anna Strackerjan — numa longa carta de 7 de maio de 1967 enviada a Figueiredo esclarece que Salomon lhe orientara recomendações a diversas galerias alemãs importantes e a outras oportunidades de venda de obras, incluindo para as aquisições que o novo “ministério das artes de Oldenburgo” estava a efetuar para a decoração das suas instalações, para onde Strackerjan também já tinha vendido uma escultura. D’Assumpção deixara no edifício alguns painéis de grandes dimensões.¹¹⁹

Mas de Berlim, em 1968, a correspondência que nos chega é marcadamente diferente dos sucessos que conhecera anteriormente, apesar de, segundo Figueiredo, produzir e vender obras a uma notável intensidade.¹²⁰ D’Assumpção passara por um novo período duríssimo de depressão, sendo internado numa clínica, e de seguida por uma doença grave que causou a perda de um pulmão. Terá sido, possivelmente, o ponto de viragem — escreve a Figueiredo: “tenho que acreditar que só com um pulmão sou um homem liquidado e que esta liquidação se processa todas as 24 horas.”¹²¹ Apesar de declarar intenções de continuar a pintar, que dá a entender ser o seu refúgio nestas dificuldades, saiu de Berlim no final do ano, chegando a Lisboa a 20 de dezembro de 1968.

No ano de 1969, em Portugal, passou novamente por Amarante e pela casa de Pascoaes. Segundo Figueiredo, chegou a viajar de novo a Berlim e a projetar uma nova visita a Londres.¹²² Mas, face ao acumular de dificuldades inultrapassáveis, na verdade presentes já há décadas, suicidou-se no dia 21 de julho, pouco depois do Homem pisar na lua, num prédio da Rua da Assunção, com 43 anos de idade ($4+3 = 7$, número onipresente na sua obra e correspondência por grande apego ao seu significado cabalístico)¹²³ — possivelmente

¹¹⁸ Peter Kuckei (1938-), pintor, praticava nesta altura uma pintura abstrata informal próxima dos interesses de D’Assumpção, que chegou a enviar um postal com uma reprodução de um dos seus quadros (*Warlock*, 1966) a Figueiredo aquando da sua chegada a Berlim. No entanto, Elisa Worm afirmaria que Kuckei foi, afinal, um problema para o casal — o “atelier” tratava-se de um pequeno sótão sem condições e sem remuneração para D’Assumpção.

¹¹⁹ Lamentavelmente não foram encontradas mais informações sobre este edifício, perdendo-se esta obra de D’Assumpção.

¹²⁰ Ver “Biografia” em Figueiredo 1985.

¹²¹ Carta de 04/05/1968.

¹²² Ver “Biografia” em Figueiredo 1985.

¹²³ Na carta de 19 de fevereiro de 1961, enviada a Figueiredo, que vimos no início deste capítulo (v. nota 19) discute extensivamente os significados deste número na cabala e no tarot, identificando-se pessoalmente com a interpretação que fazia deles.

vendo o conjugar de fatores nesta situação como um último ato poético contra o mundo prosaico.

III: CICLOS DE OBRAS

III. 1 – História antes de ser arte — expressionismo e figuração

“Para subsistir no meio dos aspetos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte que não querem vender-se como consolação deviam tornar-se semelhantes a eles. Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria — negra como sua cor fundamental.”

Theodor Adorno¹²⁴

A figuração, na obra de D'Assumpção, está presente desde os inícios da carreira até à sua morte. De facto, se a representação humana deixou de ser motivo principal na sua obra a partir da descoberta do surrealismo e a entrada na abstração, a verdade é que retomou esporadicamente este tipo de figuração em vários quadros e desenhos já em fases avançadas da carreira. Certamente com variações formais ao longo do tempo, ao nível do conteúdo estas obras mantiveram-se consistentes: quase todas eram retratos da humanidade desfigurada.

É possível que D'Assumpção tenha obtido a propensão e aptidão para o desfigurar da forma humana bastante cedo, começando no seu trabalho de caricaturista (aliás como acontecera com importantes artistas modernistas — como Amadeo de Souza Cardoso, no caso português). Chegam-nos duas caricaturas desta época, de 1945 e 1946 (figuras 1 e 2). Pelos mesmos anos, começou a aventurar-se em experiências com a linha e a sombra numa série de desenhos de sabor surrealizante onde dispunha figuras humanas distorcidas em cenários e situações irreais: *Poema balético coreografado por um cão* (figura 3) apresenta uma composição com três figuras humanas, em poses baléticas, dispostas em profundidade, onde ensaiava distorções anatómicas através do alongamento desproporcional dos membros do corpo e do preenchimento da superfície da pele com linhas finas que desumanizam a aparência das figuras. Este motivo continua na metade direita da composição, onde usa linhas curvas num sentido evidentemente decorativo e abstrato, destacando-se também a representação de sólidos geométricos em sentido arquitetónico,

¹²⁴ Adorno 2008, p. 68.

misturando-se com a cabeça do cão coreógrafo que dá título à obra e criando um cenário absurdo que se aproxima tentativamente de um surrealismo que haveria de explorar mais tarde em telas.

Sibília e o sexual mágico (figura 4) permite uma vista mais aproximada das figuras humanas de D'Assumpção, apresentando dois nus femininos enquadrados por balaustradas num cenário irreal. Num claro ensaio dos potenciais da linha e da sombra para a definição de volumes, D'Assumpção constrói figuras delicadas, marcadas por linhas sinuosas (nos cabelos finos e no traçado do corpo), mas perturbantes pelas deformações que lhes acrescentou (os membros desproporcionais e o “galo” na cabeça — que se tornaria motivo comum nas primeiras obras figurativas). Em semelhança com o desenho anterior, também aqui se aproxima do surreal, pela evocação fantasiosa do título e pela absurdidade da composição.

Em 1947, D'Assumpção parece continuar esta linha de trabalho. *Actor* (figura 5),¹²⁵ retrata uma figura masculina a 3/4, de cara emaciada e de expressão vazia, cuja cabeça é novamente deformada com um alto e com finos cabelos colados à pele. Mas, nesse ano crucial por influxo de novas opções obtidas junto de Miguel Barrias ou em Lisboa, expandiu os horizontes com *Morte de um poeta* (figura 6) — aguarela cubista onde representa um conjunto de figuras humanas, desfiguradas e sobrepostas pela geometrização das partes dos seus corpos, rodeando o corpo de uma figura tombada, o poeta morto, em gestos de lamentação. D'Assumpção dá sinais de uma sensibilidade particular que o haveria de acompanhar até ao fim — a apetência pela tragédia associada ao falecimento de um poeta, figura na qual se via a si próprio, ou possivelmente onde via a personificação de uma prática artística que entendia como impossível no momento histórico em que vivia. A obra apresenta grandes semelhanças com *Suicídio* (figura 1), desenho de Mário Eloy. Para este tema, inescapável no percurso do artista, o mesmo tipo de interpretação foi já levantado em relação a uma série de retratos da sua autoria, a propósito da exposição *Rosto da Máscara*, como veremos adiante.

¹²⁵ Juntamente com *Morte de um poeta*, esta é uma das obras que suscita dúvidas de datação, possuindo uma inscrição de “Paris 1947” semelhante à segunda obra, além da assinatura de “D'Assumpção,” cronologicamente posterior a esta época.

De 1947 chega-nos, ainda, um retrato de Jesus (figura 7). Representado em rígida frontalidade e definido por grossos contornos, trata-se de um ensaio invulgar na obra de D'Assumpção, aproximando-se de uma iconografia bizantina da qual não há notícia de o artista alguma vez ter contactado nesta cronologia. Cristo é representado com a coroa de espinhos cravada na testa, escorrendo sangue pela face, num evidente apelo ao *pathos*. A obra torna-se tão mais invulgar tendo em conta que este tipo de figuração concretamente religiosa não parece ter ressurgido no percurso do pintor. No entanto, D'Assumpção demonstra a atenção dada à componente abstrata da obra — o fundo — onde ensaia uma distribuição de manchas de cores em pinceladas caóticas e expressivas.

Escapando brevemente à figuração humana, uma paisagem não datada (figura 8), mas provavelmente cronologicamente recuada, configura-se em opções plásticas diferentes das paisagens que nos chegam de datas posteriores, sendo definida por grossas pinceladas carregadas de tinta. Ainda com algum pendor para a abstração, este revela-se muito menos marcado do que nas tentativas mais tardias.

1949 trouxe notável variedade à obra de D'Assumpção, coincidindo com o início da estadia em França. Se, na figuração humana, deu continuidade aos ensaios com a linha e contrastes de claro-escuro que fazia nos desenhos de 1946 com o *Retrato do poeta Cesariny de Vasconcelos* (figura 9), em *Cabeça de homem* (figura 10) ensaiava já a decomposição das características faciais em planos geométricos remiiscentes do cubismo. Na pintura a óleo, um dito *Auto-retrato* (figura 11)¹²⁶ demonstrava uma orientação muito mais solta e abstratizante, onde os grossos contornos da figura igualam a intensidade das pinceladas da face, roupa e cabelos. Um retrato do *Poeta António Maria Lisboa* (figura 12)¹²⁷ voltaria a

¹²⁶ Apesar de ter sido denominado “auto-retrato” na exposição de 1985 na Fundação Calouste Gulbenkian, Carlos Garcia de Castro discutiu este quadro com D'Assumpção ainda em vida, um “retrato a óleo sobre madeira (...) de tratamento a azul, que dava um homem magro, cabeça triangular, a face de malares agudos, olhos vermelhos” onde o retratado é descrito pelo pintor na terceira pessoa como um “homem sádico.” Garcia de Castro conclui que “auto-retrato não é” (Castro 1990, pp. 131-132).

¹²⁷ Desta obra chegam-nos apenas duas fotografias a preto e branco do espólio de João Pinto de Figueiredo, onde, estranhamente, se constata a presença de duas assinaturas e duas datações diferentes. No canto superior esquerdo nota-se claramente a data de “1948,” e logo em baixo “1949 Paris.” No canto superior direito, com a mesma tinta forte da primeira data, surge “Rosiel,” e em baixo, com a mesma grafia delgada da data posterior, está a assinatura de “D'Assumpção” (realmente só adotada em Paris, quando se torna independente do pai e do seu apelido, adquirindo uma personalidade artística própria). Não se sabe qual a datação correta, mas a modelagem da figura tem mais afinidades com os desenhos que vimos em 1946 (não obstante, como vimos no retrato de Cesariny de 1949, D'Assumpção deu continuidade a estes modelos em 1949). Na exposição individual na Galeria Dominguez Alvarez surge datado de 1949. Possivelmente corrobora a hipótese que vimos Carlos Garcia de Castro levantar sobre acrescentos deliberados de inscrições em

apresentar um tratamento mais cuidado da cor, diluindo as pinceladas num enevoamento uniforme, desde o fundo até às roupas e carnações do retratado, donde se destacam apenas os seus olhos negros num efeito inquietante que veremos repetir como motivo comum na figuração humana de D'Assumpção daqui para a frente. Tal sucede em *Actor* (figura 13), agora um exercício na tradição cezanniana — uma figura decomposta e abstratizada em campos de cor geométricos e uniformes. Também em *Uma russa em Paris* (figura 14) se salienta o obscurecer do olhar, em contraste com a palidez do rosto da retratada, aqui num tratamento ainda mais vincadamente pesado e opressor. Da figuração humana chega-nos ainda uma composição com figuras, próxima da *Morte de um poeta* (figura 15) por semelhante uso da desconstrução do corpo humano, aqui em traçados mais curvilíneos, notando-se a distorção e multiplicação de membros e planos — a mesma figura parece ser multiplicada sucessivamente.

As tendências abstratizantes da figuração de D'Assumpção haviam de ser confirmadas em naturezas-mortas no mesmo ano de 1949. Dois guaches representando *Pipas* (figuras 16 e 17) foram maneiras de explorar a conjugação de linhas perpendiculares e paralelas a formas elípticas, usando pinceladas livres a preto e com as cores primárias do azul e vermelho. No domínio da paisagem, *Os maravilhosos bosques da Bretanha* (figura 18) é uma composição de notável complexidade onde dificilmente se distinguem as características da ruralidade representada: o casario, a igreja, as árvores, as montanhas à distância e o próprio céu são construídos através da interseção de linhas paralelas e perpendiculares em grelha, preenchendo os espaços resultantes com um espetro cromático entre os azuis até aos verdes e aos vermelhos. O efeito é ampliado ainda mais noutro óleo (figura 19), paisagem urbana outonal onde as pinceladas grosseiras e dramáticas de cor uniforme definem árvores despidas e laterais de edifícios apenas da forma mais abstrata e estilizada.

D'Assumpção demonstrava cada vez mais interesse pela abstração. Chegaria de facto à grelha abstrata logo no ano seguinte, em 1950, mas esta aparenta ter sido uma exceção num ano ainda repleto de figuração humana. Um *Retrato* (figura 20) definido pela aplicação de preto, azul e vermelho em campos de cor retangulares parece ter sido um novo ensaio

fotografias e obras que, por razões sobre as quais se pode apenas especular, visavam alterar a cronologia biográfica de D'Assumpção.

na desconstrução geométrica das feições humanas. Mas chega-nos também uma série de desenhos, de clara filiação surrealista, onde rejeitou inteiramente a modelação volumétrica a favor do uso simplificado da linha. Assim se vê no primeiro destes (figura 21), um nu feminino frontal estilizado, definido pelo contorno linear da forma humana — aqui desumanizada, nomeadamente pela ausência de cabelo na cabeça da figura. É possível que esta tenha sido a base para ensaios posteriores neste tipo de modelo. Um segundo desenho (figura 22) leva adiante a desumanização da figura feminina nua, representada em proporções irreais, altamente deformada e sem quaisquer características faciais. Surge também rodeada de elementos fantasiosos estilizados em forma de estrelas, cometas e animais voadores que deixam rastos lineares ao orbitarem em torno da figura. Um terceiro desenho (figura 23) complexificaria ainda mais estes modelos, numa composição inteiramente fantasiosa e absurda formada por uma série de torsos femininos nus, amontoados e ligados por formas curvilíneas, de onde brotam estranhos instrumentos de corda em forma de harpa e mãos que se estendem na tentativa de agarrar elementos voadores em forma de estrelas, planetas ou galáxias estilizadas.

Os mesmos motivos foram usados no quarto desenho que nos chega desta série (figura 24), onde os motivos curvilíneos cobrem partes do corpo dos nus femininos em formas entrelaçadas, desumanizando completamente as figuras. Estas inserem-se noutro cenário irreal, onde formas fitomórficas se confundem com as formas das harpas que D'Assumpção usou anteriormente, ora estantes e encarando um sol estilizado, ora sentadas e tocando um longo instrumento de sopro em direção a um quarto de lua também estilizado. Paralelamente aos retratos expressionistas e às paisagens abstratizantes, portanto, D'Assumpção deixava-se fascinar por uma mística surrealista, mas esta ainda necessariamente misturada com a sua sensibilidade expressionista. As desfigurações que cobrem o corpo das figuras deste último desenho apresentam curiosas semelhanças com as figuras femininas de *The Stolen Mirror* (1941) de Max Ernst (figura II), pintor surrealista — quadro que havia sido exposto em Paris, na Galerie René Drouin, neste mesmo ano de 1950.¹²⁸

¹²⁸ Ver historial da obra no registo do leilão em: <https://www.christies.com/lot/lot-max-ernst-the-stolen-mirror-5493627/>

Não tendo elementos surrealistas e não estando datado,¹²⁹ mas ainda assim parecendo ser uma evolução destes ensaios, um desenho intitulado *Figuras* (figura 25) apresenta-nos dois vultos humanos ainda mais desfigurados pelo uso particular da linha — D'Assumpção abandona a regularidade do traçado e a estrita separação de linhas paralelas a favor de um emaranhado caótico de linhas erráticas, definindo dois nus femininos irreconhecíveis do tronco à cabeça: ora de braços macabramente torcidos à volta do peito, ora de cabeça dobrada lateralmente, com as extremidades dos membros incompletas ou mutiladas.

Ainda em 1950, na pintura, chega-nos outro (possível) retrato de Mário Cesariny (figura 26), em modelo muito próximo do retrato de António Maria Lisboa do ano anterior, desde a pose em 3/4, ao tratamento “enevado” dos tons azuis e acinzentados, distribuídos em formas onduladas e esbatidas. É possível que este ensaio esteja relacionado com um *Auto-retrato* em homenagem a Van Gogh (figura 27), onde aparenta misturar as mesmas formas onduladas, no fundo dourado da composição, com as pinceladas dramáticas do pintor holandês nas feições do retratado. Tematicamente segue a retratística anterior mas a inspiração em Van Gogh, com a textura áspera das pinceladas em tons doentios de verde no rosto do retratado, certamente potencia o efeito melancólico — em todos os aspetos, a figura assemelha-se a um cadáver. Um outro óleo (figura 28), no seguimento das paisagens abstratizadas anteriores, emprega igualmente uma estilização das formas urbanas com recurso a uma geometria ainda mais marcada, onde a grelha não é sobreposta numa composição pré-existente, mas onde os próprios elementos representados (o casario, as janelas, as plantas) se configuram em interseções de linhas paralelas e perpendiculares.

Por último, uma aguarela intitulada *Figuras* (figura 29) poderia fechar um ciclo de observação e representação humana. D'Assumpção dispõe uma série de vultos, estilizados e esbatidos, já sem qualquer caracterização humana, numa composição configurada pela mesma grelha que tinha vindo a ensaiar até agora, exercendo atividades incompreensíveis — como se apenas deambulassem sem objetivo e sem contacto mútuo, talvez espelhando a vivência de D'Assumpção pela mesma altura em Paris.

¹²⁹ A antiga assinatura “Rosiel” no canto inferior direito aponta para um período recuado na carreira de D'Assumpção, coincidindo com estes mesmos anos.

Chegando a finais de 1950, e à primeira estadia do pintor na capital francesa, terminam também os principais ciclos figurativos da sua obra. O surrealismo e a abstração passariam a dominar o seu imaginário daí em frente. Mas D'Assumpção regressaria pontualmente à figuração, principalmente à retratística.

Assim se sucede com um retrato de 1953 (figura 30), tomado como *auto-retrato* na exposição *Rosto da Máscara*¹³⁰, onde D'Assumpção parece sintetizar as opções formais que explorou em anos anteriores: a figura, envolta em contornos lineares pesados, é geometricamente decomposta, ao nível do torso, numa articulação de polígonos. O rosto, em tons esverdeados semelhantes ao anterior *auto-retrato* inspirado em Van Gogh, continua a sobriedade emaciada da retratística precedente. As pinceladas, curtas e enfatizadas, aproximam mais uma vez o acabamento do quadro à obra de Van Gogh. A exceção neste retrato está ao nível do conteúdo: D'Assumpção faz uma auto-referência aberta à arte através da representação de uma composição abstrata geométrica enquadrada na parede por trás do retratado, e de uma revista intitulada *L'Art* que este segura na mão. Que a atividade artística tenha sido motivo de reflexão para D'Assumpção no contexto da figuração formará parte das interpretações que faremos mais à frente.

Do mesmo ano, uma aguarela intitulada *Casario* (figura 31) chega-nos como o último passo no caminho para abstração geométrica, assumido plenamente no ano seguinte de 1954. Como nos ensaios anteriores, trata-se de uma paisagem urbana desconstruída geometricamente numa articulação de polígonos sem notável elemento unificador ao nível da cor ou da composição — experiências mais bem-sucedidas nesse aspeto rapidamente chegariam sob a forma dos “vitrais” e dos primeiros ensaios na abstração geométrica. Ensaios como este não bastariam para as ambições iconoclastas de D'Assumpção, sendo a vertente aceitável de uma atividade artística pouco tolerada nos meios do pintor. João Pinto de Figueiredo acabaria por resumir o motivo que animaria tais modelos:

“Por essa altura, o casario provinciano, o vetusto sobreiro derreado pelo peso dos anos ou a nobre figura de algum respeitável cavalheiro constituíam temas pictóricos muito de

¹³⁰ Não recebeu tal designação na exposição anterior na Fundação Calouste Gulbenkian em 1985-1986 — é incerto se será, ou não, *auto-retrato*, mas a interpretação feita no catálogo da exposição posterior, que será discutida adiante, é convincente e integra-se plenamente nos temas que dominaram a figuração de D'Assumpção.

louvar e de que por forma alguma convinha sair. Um espírito liberal podia quanto muito compreender que esta temática edificante fosse ao de leve polvilhada com um tudo-nada de expressionismo ou de cubismo, o que daria à obra de arte um sedutor aspecto de modernidade, mas de modernidade sã, equilibrada, numa palavra, admissível.”¹³¹

Já plenamente dentro da cronologia das experiências abstratas de D’Assumpção, chega-nos um *Retrato* de 1958 (figura 32), um notável retorno aos modelos figurativos anteriores, sendo particularmente próximo de *Actor* de 1947 — retoma o mesmo tratamento emaciado do rosto, os mesmos contornos bem demarcados, os mesmos cabelos colados à pele, até o mesmo tipo de vestimenta.

Não datado, mas provavelmente integrando o intervalo de tempo dos primeiros quadros da abstração geométrica, chega-nos um *Palhaço* (figura 33), quadro incomum na obra de D’Assumpção: numa composição abstrata semelhante àquelas que ensaiava nestes finais da década de 50, D’Assumpção inscreve um retrato a 3/4 de um palhaço, recebendo o mesmo tratamento plástico que a geometria abstrata do fundo ao ser decomposto em semelhantes campos de cor poligonais delimitados por um forte contorno negro. Formal e tematicamente, segue a restante figuração humana do artista: a magreza e a expressão vazia (talvez intencionalmente contraposta ao facto de o retratado se tratar de um palhaço) evocam a mesma negatividade desesperante que D’Assumpção tão frequentemente captava. É desconhecido se a obra se trata de uma tentativa singular de conjugar a figuração com a abstração, mas certamente demonstra uma ponte efetuada pelo artista entre os dois modos de pintar, onde a geometria claramente facultou a transição do primeiro para o segundo.

Anos depois, em 1963, D’Assumpção pintou um retrato de Elisa Worm, com quem tinha acabado de casar (figura 34). À semelhança do *Actor* de 1949, mas menos rigidamente geométrico, é a mancha de cor, aplicada maioritariamente em grossas pinceladas retangulares, que define a forma — evidentemente estilizada.

¹³¹ Figueiredo 1970.

A última obra a mencionar é um *Auto-retrato* (figura 35), não datado,¹³² de tratamento semelhante ao retrato que fizera da sua mulher. A expressão conferida ao retratado serve bem para fechar um ciclo de obras marcadamente focado na observação da humanidade na sua condição lastimável. D'Assumpção apresenta-se em feições não vazias, mas verdadeiramente esvaziadas, como se toda a sua vitalidade tivesse sido sugada, deixando apenas uma figura oca, com um olhar que, completamente escurecido pelas sombras, já nada mais conseguia vislumbrar.

São vários os fatores que justificam observar e interpretar estas obras como um todo. A coincidência cronológica será o mais forte: a maioria destas obras são as primeiras mostras dos inícios inexperientes de uma carreira artística. Mas, simultaneamente, levam-nos a concluir que por trás da sua criação estava um motivo unificador: revelam-se como produtos de observação direta da realidade tal como D'Assumpção a via. Registrando artisticamente — quase num sentido empírico — um mundo com o qual tinha uma relação antagónica, ou incerta na melhor das hipóteses, a prioridade de D'Assumpção estaria mais situada no domínio da história do que na experimentação artística propriamente dita. Esta, ao acontecer, revelava-se como uma ambição aliada à prioridade histórica: vimos D'Assumpção a experimentar com os modelos pictóricos de Cézanne, de Van Gogh e dos cubistas. Estas obras apresentam-se como obras descritivas, não especulativas, como serão no futuro.

Por outro lado, se todo o percurso do pintor foi acompanhado por uma notável sensibilidade para a catástrofe, temos a razão provável para o retorno constante à figuração. Entender essa sensibilidade torna-se vital para compreender as posteriores deslocções no surrealismo e no abstrato que, como veremos, mostrar-se-ão como passos em direção ao ultrapassar da certeza sensível, os dados imediatos que colhia da sua atualidade histórica e social, até chegar ao caráter espiritual que atribuía à sua produção posterior.

Estas obras tornam-se, portanto, o acesso mais direto à cosmovisão de D'Assumpção. Das paisagens às figuras humanas, serão o tatear incerto do mundo onde se via crescentemente aprisionado, sensação para a qual podem ter contribuído diversos

¹³² Esta obra foi datada de 1947 na exposição *Rosto da Máscara*, mas possivelmente por engano, como veremos adiante.

fatores: o conflito com o pai e o obstáculo que este representava à sua liberdade criativa (vimos D'Assumpção a destruir obras que o pai criticava); a repressão do Estado Novo que sentia na pele de forma mais ou menos subtil (desde a vigia do seu quarto em Portalegre à prisão em Caxias e no Aljube); o internamento psiquiátrico no Telhal, onde recalcaria temporariamente o mal-estar.¹³³ Por vezes a tensão recalcada atingia o limite: Carlos Garcia de Castro relata que

“(…) no dia da consulta que previamente fora orientada pelo tio médico junto de Miller Guerra, como nos conta a madrastra, houve com ela uma cena colossal de rua: o Manuel resiste, de imprevisto, a entregar-se aos exames. Como num transe, inverte a situação, arrebatada por um braço, e ao longo do Conde Barão, fugindo, grita, com ela atrás, as mãos erguidas, Táxi! Táxi!, a fingir que o estariam a perseguir, numa aflição, e que era uma mulher que o compelia.”¹³⁴

Num contexto de vigilância e punição, caminhando incertamente e sentindo que cada passo seu seria passível de ser incompreensivelmente castigado, entende-se a necessidade que D'Assumpção sentiria de se libertar das amarras abstratas e impessoais da sociedade civil moderna. Como Garcia de Castro concluiu: “Precisava de exhibir-se, de se excitar, de se imolar no rosto das convenções.”¹³⁵

Somos levados a acreditar que terá visto na arte um primeiro meio de perspetivar tal mundo, de colocar à vista todas as fendas que encontrava. Nesse aspeto, as paisagens e os retratos aliavam-se ao permitir-lhe simultaneamente a descrição do cenário e dos figurantes que nele habitavam. Estes, como vimos, tratavam-se ora de figuras deformadas, deambulando cegamente, sem rumo e sem propósito, ora de personagens-tipo (o *Actor*, o

¹³³ Na impossibilidade de nos alongarmos sobre esta questão, apontamos para Michel Foucault que, na sua *História da Loucura*, estudou a psiquiatria, e particularmente o manicómio, como um desenvolvimento moderno numa longa história de identificação, marginalização, repressão e “correção” forçosa de sujeitos tomados como loucos. Estes, por sua vez, são analisados numa continuidade histórica partindo da sua apreensão na era medieval como detentores de verdades desconhecidas ao homem comum, até à sua perceção na modernidade como sujeitos socialmente indesejáveis na manutenção de uma determinada ordem social e, portanto, necessitados de reclusão (v. Foucault 2006). Assim, na estrutura de poder desenhada por Foucault, a instituição psiquiátrica desempenharia funções semelhantes à instituição policial, ou, por exemplo, à instituição educativa — esta menos relevante no caso de D'Assumpção.

¹³⁴ Castro 1990, p. 120.

¹³⁵ Idem, p. 124. Garcia de Castro referia-se, aqui, à sua última obra surrealista, *O Último Bailado*, alvo de imenso desdém no café portalegrense onde ficou exposta.

Palhaço, a Russa em Paris) que possivelmente desempenhariam funções específicas, mas para nós desconhecidas, no entendimento que D'Assumpção tinha da totalidade social.

Este entendimento, tão evidentemente negativo, é inescapável no percurso do pintor. Surge, mais ou menos modificado, a cada passo da sua vida, e havia de ser resumido nas suas próprias palavras numa carta de 1965, enviada de Krefeld a Figueiredo após uma curta estadia em Bruxelas:

“Foi para mim uma lição no ponto de vista paradoxal em que se encontra a Humanidade depois da última guerra mundial (...) tive a impressão, a par da monumentalidade dos séculos passados, que a vida presente neste país está semelhante a outros países da mesma ordem. Os belgas, falando com eles, não mostram grande felicidade (...) há nas pessoas um grande nervosismo.”

D'Assumpção, aqui, não revelava apenas infelicidade pessoal, mas antes que a felicidade em si era impossível na sua situação histórica. Mostrava estar sensibilizado para a catástrofe que vivia — uma sensibilidade partilhada por vários críticos e teóricos da segunda metade do século XX. Abrimos este capítulo com Theodor Adorno precisamente por colocar a questão que subjazia a produção artística do pintor (e que levou, como vimos, tantos outros artistas a declarar a exaustão da prática pictórica): o que significava produzir arte nesta situação? Os diferentes ciclos de obras de D'Assumpção indicam que a sua resposta pessoal se alterou ao longo do tempo, mas a sua produção figurativa enquadra-se mais evidentemente na preconização adorniana relativa à arte “negra” — uma arte perturbante, que não se acomoda à situação histórica moderna.

Uma vertente convincente desta interpretação surgiu a propósito da exposição *Rosto da Máscara: a Auto-Representação na Arte Portuguesa* de 1994, mas em ordem invertida devido ao provável equívoco de datação do primeiro auto-retrato apresentado (figura 35).¹³⁶ Assim, o texto introdutório define um “salto de um olhar cego a um olhar

¹³⁶ Os símbolos no canto inferior esquerdo, junto de um “7”, provavelmente tomados como datação, na verdade são motivo comum em obras dos anos 60 de D'Assumpção — sendo inscritos nos cantos dos quadros ou nas costas da tela, como veremos mais à frente. O “7”, como vimos na cronologia biográfica, era um número cheio de significados místicos para D'Assumpção — utilizando-o, inclusive, em cartas enviadas a João Pinto de Figueiredo, com quem chegou também a discutir os significados pessoais do número (v. nota 19). A assinatura no canto inferior direito é, também, característica de um período cronologicamente mais avançado. Adicionalmente, o tipo de barba que representa neste retrato aponta para os anos finais de vida: só surge nas

visionário”¹³⁷ — do apagamento do olhar, ao hieratismo impessoal e messiânico no retrato de 1953 (figura 30), sendo que o retrato de homenagem a Van Gogh (figura 27) serve como ponte entre as duas obras. A interpretação teria de ser feita ao contrário: o retrato de homenagem a Van Gogh, de 1949, e o retrato de 1953, correspondem a este período inicial, de primeiros confrontos e aprendizagens em Paris, de vontade de agarrar nalguma substância artística, defini-la e praticá-la. Tal seria o significado do “hieratismo messiânico” que é adequadamente sentido neste texto no retrato de 1953.¹³⁸

Já a figura “cega” que nos é apresentada em primeiro lugar será, afinal, a figura apagada, ausente, derrotada, que encarnará nos seus últimos anos — vimos D’Assumpção a sentir-se ultrapassado pela prática artística que constituía, até então, quase toda a sua razão e força de vida. Cronologicamente, entrava num momento de crise na consciência artística europeia. Com o surgimento das primeiras manifestações de arte pós-moderna, como a Pop Art que desdenhava, de repente pareciam cair todos os mitos modernos do potencial redentor da arte — algo absolutamente intolerável para alguém com vincadas sensibilidades modernas como D’Assumpção, e o impacto deste momento ficou bem marcado na figura dessecada do retrato datado de 1947 nesta exposição. Nas palavras do próprio pintor, numa carta de 1965 enviada de Oldenburgo a Figueiredo,

“Penso que para se amar a arte é preciso amar a vida e deste calor metafísico surge o fenómeno artístico — a arte dos nossos dias está como a Humanidade se encontra, numa grande transição. Batida por todas as filosofias de baixo nível, que expressam o Homem na sua realidade, sujeito a leis imorais, a chefes imorais, a filósofos imorais, a santos imorais, a um Deus quase imoral. A arte filha desta falta de amor não podia ser outra coisa senão o cúmulo da imoralidade. Por isso as Pop ou Op Artes são o [retrato?] (...)”

fotografias que tirou na Alemanha, onde esteve entre inícios de 1965 e finais de 1968. De resto, faria sentido retratar-se nestes modos por essa mesma altura: a doença e a depressão manifestavam-se já fisicamente, e o próprio pintor confessa a Figueiredo o seguinte: “mando-lhe duas fotos, as primeiras tiradas depois da minha doença. Estou muito mais velho. É natural. As mágoas destes últimos tempos têm-me atirado abaixo” (carta de 4 de maio de 1968, de Berlim, reproduzida em Figueiredo 1974).

¹³⁷ AAVV 1994.

¹³⁸ Possivelmente condiz com a sua identificação pessoal com o Eremita do tarot, vendo-se na capacidade de vaticinar ou vislumbrar verdades metafísicas (v. nota 19).

O que D'Assumpção tão rispidamente confessa aqui é a incompatibilidade entre a arte que pretendia fazer e a realidade do Homem que a receberia. Como conciliar a percepção manifestamente emotiva que tinha da sua arte, tal “calor metafísico,” com a fria e cruel mundanidade a que tinha de submeter as suas obras, seja à vertente da crítica ou ao mercado? Este problema será discutido mais aprofundadamente em capítulos seguintes — interessa, de momento, constatar que se trata de uma sensibilidade que D'Assumpção não teria, e possivelmente nem poderia ter, numa fase tão recuada da carreira. Tal pulsão para a descrição do “Homem na sua realidade, sujeito a leis imorais, a chefes imorais,” revelar-se-á como a sua primeira vontade artística antes de, no futuro, procurar “ir mais longe” com o surrealismo e com a abstração — de, concretamente, abandonar os terrores que descobriu na realidade humana, por preferência aos mistérios metafísicos e divinos. Face à falta de escritos sobre as suas opções figurativas é, portanto, em retrospectiva que podem ser perspetivadas.

Seguindo o caminho de D'Assumpção em sentido contrário, em direção à época do seu despertar para a arte, somos levados a crer que a figuração foi uma fase necessária durante a imaturidade do artista. Foi “figurativo de início, pois as primícias são sempre da Natureza,”¹³⁹ segundo Garcia de Castro, e vimo-lo a acatar entusiasticamente a lição de Fernand Léger, seu segundo mestre após Miguel Barrias, de começar os seus trabalhos sem qualquer tema literário ou filosófico de modo a atingir, futuramente, o seu próprio destino enquanto pintor. Tudo aponta para a realização de uma arte baseada em observar e apreender um campo de visualidade pura retirado da realidade existente — um preceito básico da modernidade artística. Antes de apontar para o abandono total da figuração (pela escrita de Clement Greenberg, por exemplo), este preceito previa uma nova forma de percepção do objeto determinada pela atualidade histórica. Diretamente de Léger, nomeadamente, D'Assumpção poderia ter ouvido que

“(...) a pintura contemporânea é representativa, no sentido moderno da palavra, do novo estado visual imposto pela evolução dos novos meios de produção (...) se a expressão pictórica mudou, é porque a vida moderna o necessitou. A existência atual de pessoas criativas é muito mais intensa e complexa que nos séculos

¹³⁹ Castro 1990, p. 134.

passados. A coisa imaginada é menos fixa, o objeto expõe-se menos que antigamente. Quando alguém atravessa uma paisagem de automóvel ou comboio, esta torna-se fragmentada; perde valor descritivo, mas ganha valor sintético.”¹⁴⁰

Que D’Assumpção captava empiricamente a realidade que via, portanto, significa que o seu objeto não era representado como era, mas como se apresentava aos seus olhos. Tal será a explicação para os ensaios que fez no cubismo e para os primeiros passos que deu em direção à abstração geométrica nas paisagens que nos deixou — a própria forma começava a tornar-se conteúdo. Em 1914, no mesmo ano do texto de Léger citado acima, Herman Bahr escrevia sobre o expressionismo concordando que “a história da pintura não é se não a história da visão — ou de ver.”¹⁴¹ A figuração moderna seria, portanto, o meio adequado às sensibilidades de um D’Assumpção revoltado com um mundo incompreensível e ameaçador, permitindo-lhe pensá-lo ou ordená-lo visualmente. Bahr chega a traçar um paralelismo entre esta sensibilidade moderna e o estado primitivo do homem que, receoso da natureza circundante, obteve a pulsão para a representação visual do mundo:

“A arte liberta-o por izar a aparência das profundezas e nivelá-la numa superfície plana. O homem primitivo vê linhas, círculos, quadrados — todos planos, dada a necessidade interior de afastar de si a ameaça da natureza. A sua visão teme constantemente ser subjugada e, portanto, está sempre na defensiva, monta resistência e prepara-se para retaliar (...) torna [a natureza] irreal e humana até que o caos desta seja derrotado pela sua ordem.”¹⁴²

A arte figurativa de D’Assumpção seria semelhantemente “defensiva,” em todos os sentidos do termo — ainda imatura e hesitante, incerta do seu lugar histórico numa modernidade artística que, à época, possivelmente pareceria já terminada, de modo que, a D’Assumpção, restaria apenas a imitação dos antigos e a identificação com estes (nomeadamente com Van Gogh, cuja tragédia vimos ter significado pessoal para o artista português). O explorar dos temas que mais frequentemente representou coincidiu, assim, com a investigação dos antecedentes histórico-artísticos da sua representação: a pulsão para a geometrização da

¹⁴⁰ Ver “Contemporary Achievements in Painting” em Harrison 2003, pp. 159-162.

¹⁴¹ Ver “Expressionism” em Harrison 2003, pp. 116-121.

¹⁴² Idem.

forma, planificando-a em formas facilmente reconhecíveis e manipuláveis, como tantos antes já as tinham manipulado, seria uma forma de encontrar alguma segurança tanto a nível formal como ao nível dos conteúdos.

O que predomina neste ciclo de obras, portanto, é o *conceito* — entendido aqui como o par racional, cultural, descritivo, formalista, da *intuição*. Trata-se de um binómio encontrado em diversas formas: no campo disciplinar da história da arte, nomeadamente para a época contemplada nesta dissertação, cremos que foi herdado nos termos familiares de “abstração geométrica” e “abstração lírica,” que vimos ser propostos primeiro por Alfred Barr e disseminados em Portugal por José-Augusto França. Ainda não entrando na abstração, este esquema torna-se particularmente relevante para compreender a produção figurativa de D’Assumpção pelos antecedentes de cada um dos termos — Barr coloca a abstração geométrica (a primeira à qual o pintor português chegaria) numa linha de descendência do cubismo, do suprematismo, do construtivismo e do neoplasticismo. Este foi aproximadamente o influxo que D’Assumpção terá recebido junto de Fernand Léger e de Jean Cassou em França: um influxo de sentido marcadamente historicista.

Uma forma deste esquema surgiu na historiografia de Arnold Hauser que, tomando como exemplos as obras literárias *Ulysses* de James Joyce e *The Waste Land* de T.S Eliot, define duas orientações distintas: respetivamente, uma “expressionista e surrealista,” outra “simbolista e formalista.” Se a primeira nasce dos “factos directos da vida e dos problemas da existência humana,” a segunda tem origem na “cultura histórica, na tradição intelectual e na herança de ideias e de formas.” Para a primeira, o fundamento é a experiência imediata da irracionalidade e da metafísica, para a segunda é uma ideia ou um problema já historicamente fundado.¹⁴³ No binómio que propomos nesta dissertação (cuja verdadeira origem é Kant, como veremos), a primeira tendência descrita por Hauser corresponde à intuição — a segunda, ao conceito. Se virmos este primeiro ciclo de obras de D’Assumpção como uma semelhante tentativa de aceder a factos da vida e problemas existenciais humanos, torna-se necessário esclarecer a operacionalidade destes termos.

No campo disciplinar histórico-artístico a rigidez de esquematismos deste tipo tem sido criticada: naturalmente é impossível forçar obras, artistas ou movimentos a encaixar

¹⁴³ Hauser 1989, pp. 16-19.

ordenadamente em duas grandes categorias, havendo sempre casos de exceção ou hibridismo. Em particular, Rosalind Krauss, herdeira da crítica de Clement Greenberg, posteriormente dedicou-se à complexificação e à autorreflexão das premissas deste crítico. Em 1972 afirmava que

“O silogismo que erguemos tinha um caráter histórico, significando que podia ser lido apenas numa direção; era progressivo (...) A história que vimos desde Manet aos impressionistas, a Cézanne e de seguida a Picasso era como uma série de divisões *en filade* (...) o efeito deste ato pictórico era de abrir a porta para o próximo espaço e simultaneamente impedir o acesso ao espaço anterior (...) Não podemos deixar de notar que se inventarmos sistemas de significado baseados na história, estaremos a jogar com sistemas de controlo e censura. Deixamos de ser inocentes.”¹⁴⁴

Por oposição, Krauss começava a apelar a uma perspetiva que temos vindo a afirmar ao longo deste texto: o modernismo enquanto sensibilidade. Cremos tratar-se de um enfoque importante para a análise da obra de D’Assumpção, e será vantajoso introduzi-la neste ciclo de obras tão envolvido com aspetos (existenciais, sociais) incomensuráveis pela rigidez do historicismo artístico. No texto acima citado, Krauss, afinal, escreve partindo de uma reflexão sobre uma conversa com Michael Fried, seu colega em Harvard que, paradoxalmente, ao dedicar-se crescentemente à história da arte, entrincheirava-se cada vez mais nas premissas da crítica greenberguiana. Assim, diz-nos Krauss, Fried entendia a obra de Frank Stella em correlação direta com Velázquez, sendo um passo sobredeterminado numa história — apresentada objetivamente, sem possibilitar a autorreflexão necessária para se considerar a si própria como perspetiva — que terminava necessariamente num fim: o achatamento da forma. Krauss conclui que:

“Na medida em que o modernismo estava ligado aos dados objetivos dessa história, pensei eu, não tinha nada que ver com “sensibilidade.” Obviamente, o modernismo é uma sensibilidade — que se estende para lá daquele pequeno grupo de críticos de

¹⁴⁴ Ver “A View of Modernism” em Harrison 2003, pp. 976-979.

arte ao qual eu pertencia, incluindo muito mais que, e finalmente criticando, aquilo que eu defendia.”¹⁴⁵

Krauss nomeia os aspetos que extravasavam o historicismo prescritivo e os seus dados objetivos: a temporalidade, a ideologia, a perspetiva — domínios de uma sensibilidade que não têm espaço numa história formalista, e domínios que, sob pena de descartarmos a obra de D’Assumpção como mera cópia dos seus antecedentes e contemporâneos, são necessários numa monografia sobre o artista de modo a não esvaziarmos os seus significados únicos.¹⁴⁶

O apelo de Krauss à autorreflexividade (“deixámos de ser inocentes,”¹⁴⁷ afirma) conduz-nos a uma possível instrumentalidade dos conceitos históricos que herdamos: criticamente dispostos em dois extremos, permitem pensar o espectro de variações que os divide. Tal pode ser aplicável a D’Assumpção: de modo a realizar a sua produção figurativa, que temos vindo a observar como pretensão registo direto da existência humana, encontrou-se a mobilizar toda uma tradição cultural e histórico-artística. Na sua obra figurativa, D’Assumpção demonstra necessitar o conceito para realizar a intuição.

A narrativa histórica que construímos da obra de D’Assumpção rege-se pela movimentação dentro de espectros semelhantes a este. Entre a secularidade e a religiosidade, entre a figuração e a abstração, entre a prosa e a poesia — o artista mostrava sentir-se puxado numa ou noutra direção ao longo do seu percurso. Assim, resta-nos entender as possíveis razões do abandono desta figuração historicista a favor de um surrealismo e abstração marcadamente mais especulativos.

Nessa busca, o protagonismo é deslocado da figuração humana à produção paisagística, onde mais evidentemente parecia introduzir sugestões de uma geometria abstratizante. Correspondendo ao apelo de Krauss, também aqui somos levados a crer que tal introdução progressiva da abstração não se deveu apenas a pesquisas formalistas — a

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ Além de Krauss (1972), este princípio seria mais tarde (1977) enunciado de forma semelhante por Benjamin Buchloh em “Formalism and Historicity,” onde o autor dá conta do surgimento histórico da procura (mais ou menos cínica, na sua perspetiva) de novas subjetividades artísticas opostas à “imagem tradicional do artista como fusão de artesão, cientista e filósofo, uma figura que entrega o trabalho e resultados de pesquisa à sociedade burguesa no mercado” (Buchloh 2015, pp. 9-10) — figura com a qual, segundo concluímos de Krauss e Buchloh, a história e crítica da arte estariam mais confortáveis por se basear em parâmetros tradicionalmente analisáveis por estas disciplinas (escolas, técnicas, receção, por exemplo).

¹⁴⁷ Ver “A View of Modernism” em Harrison 2003, pp. 976-979.

função visual desempenhada por tais pesquisas encontra, também, fundamentos histórico-sociais. Se vimos Herman Bahr a definir a sintetização da forma na modernidade artística como uma procura de segurança e poder sobre um mundo desfigurado, cabe a Rosalind Krauss situar tal pulsão num cenário mais concretamente histórico.

Em *The Optical Unconscious*,¹⁴⁸ Krauss introduz uma leitura de John Ruskin¹⁴⁹ que o revela como uma figura semelhante a D'Assumpção. A autora descreve a infância de Ruskin: estrita, opressiva, solitária e deliberadamente austera, apesar da riqueza da família. Como forma de lhe escapar, o jovem Ruskin dedicava-se à observação do mundo: padrões de têxteis, os tijolos dos edifícios, os diferentes elementos de uma paisagem marítima. Em tudo se assemelha à imagem que Figueiredo também asseguraria para D'Assumpção. Ao descrever o modesto quarto do jovem pintor em Portalegre, Figueiredo relata:

“Encontrava-me num cubículo com dois metros de pé direito. Mal se podia erguer a cabeça. Ao fundo havia, porém, uma minúscula janela (mais clara do que a janela) através da qual se divisava o céu, a serra, todo um imenso espaço sem limites. Quem ali vivesse, pensei, deveria por certo ressentir essa imensidão, entrevista através da vidraça poeirenta, como uma presença obsessiva, uma necessidade quase física. E, num relance, lembrei-me do papel fundamental que o espaço viria a desempenhar na obra do pintor...”¹⁵⁰

¹⁴⁸ Cremos que Bahr (v. nota 141) estaria perto de descrever um semelhante “inconsciente óptico” — ideia que, de resto, desfruta de uma longa história de formulação teórica desde o início do século XX, nomeadamente na psicanálise. O sentido óptico é evidentemente privilegiado em Freud, desde o choque visual da cena primária (*Urszene*) que dá início ao conflito libidinal da família, ao caráter eminentemente pictórico com o qual conceptualiza o sonho (ver, por exemplo, “On Dreams” em Harrison 2003, pp. 21-28). Mais tarde, Lacan afirmaria a fase do espelho — a formação do Eu através da identificação com a imagem que vemos no espelho — como um passo marcante no desenvolvimento psíquico (ver “The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I” em Harrison 2003, pp. 620-624). A primazia que a visão atingiu na cultura tem vindo, também, a ser alvo de revisão crítica: Craig Owens, por exemplo, afirmara em 1983 um “empobrecimento sensorial” descrito tanto pela crítica feminista, para quem a visão era entendida como privilégio sexual masculino, como por Freud, que identificou a passagem da sociedade matriarcal para a patriarcal com a substituição de uma sexualidade olfativa com uma visual — mais mediada e sublimada (ver “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism” em Preziosi 2009, pp. 335-351). Já em D'Assumpção, na fase do abstrato tornar-se-á claro o papel místico que concedia à visão, tomando-a como forma privilegiada de acesso ao domínio metafísico.

¹⁴⁹ John Ruskin (1819-1900), escritor e polímata inglês, foi dos principais críticos de arte do período vitoriano. Acompanhando a progressiva industrialização da Grã-Bretanha, desenvolveu marcadas sensibilidades românticas e naturalistas, tornando-se numa influência para os pré-rafaelitas e para William Morris, seu aluno.

¹⁵⁰ Figueiredo 1970.

Tanto num caso como no outro, deparamo-nos com personalidades impelidas a procurar um campo de visualidade pura, divisível e analisável nas suas partes constituintes. Este “consolo infantil,” diz-nos Krauss de Ruskin, “rapidamente tornar-se-á no seu grande talento”¹⁵¹ — numa capacidade para a atenção e análise visual. Este processo de maturação, do consolo ao talento, não poderia ter acontecido senão através da paisagem que, segundo Krauss, seria por excelência o objeto mais propício a uma arte depurada de interesses úteis ou instrumentais — preocupada apenas em captar a aparência exclusivamente visual dos seus componentes. Mar, árvores, horizontes e edifícios são tornados em linhas, cores e padrões: “um meio de transformar toda a natureza numa máquina de produzir imagens.”¹⁵² Deste modo, torna-se mais clara a razão pela qual os passos mais largos em direção à abstração na obra de D’Assumpção foram dados na sua produção paisagística, que vimos ser desenvolvida através da organização da vista em grelhas e em formas geométricas.

Desta conjuntura, Krauss é ainda capaz de retirar outro ponto essencial tanto em Ruskin como em D’Assumpção: “não é apenas a forma que entra no campo de contemplação através desta apreensão da coerência estética como se de uma lei se tratasse. É Deus que entra no campo abstrato, contemplativo,” por insistência que tal coerência é manifestação da Sua lei.¹⁵³ Em 1950, precisamente na mesma altura em que está a desenvolver as suas paisagens mais abstratizantes, D’Assumpção começara simultaneamente a lavar as mãos da responsabilidade que tinha sobre a sua obra, entregando-a a um Deus desconhecido que só se manifestaria artisticamente: “Quem disser que eu sou artista engana-se. A pintura que faço não é obra minha, mas sim dum Deus enorme que não vejo e que raramente tomba sobre mim.”¹⁵⁴

Tanto formalmente como espiritualmente, portanto, cremos ser daqui que D’Assumpção vislumbrou o caminho para os seus desenvolvimentos artísticos futuros. Esta sensibilidade, ostensivamente conservadora e moralista — D’Assumpção, como Ruskin, “nunca conseguiu produzir um pensamento sobre a arte que não fosse simultaneamente um sermão”¹⁵⁵ — em nada contrariava o seu caráter simultaneamente modernista. Na

¹⁵¹ Krauss 1996, p. 1.

¹⁵² Idem, p. 6.

¹⁵³ Idem.

¹⁵⁴ Página de bloco de notas, ainda em caligrafia escolar, encontrada no espólio de Figueiredo, assinada “M. D’Assumpção. Portalegre, 1950.”

¹⁵⁵ Krauss 1996, p. 2.

narrativa de Krauss, quem sucede a John Ruskin é Piet Mondrian e, em D'Assumpção, como veremos, o que sucede às suas paisagens abstratizantes é precisamente uma grelha algo idêntica à do pintor holandês, pelo menos em termos conceptuais. Detendo ou não conteúdo religioso, a pulsão seria a mesma: “uma grelha abstrata que intencionava lançar a sua rede sobre a totalidade do mundo externo de modo a introduzi-lo à consciência. A pensá-lo.”¹⁵⁶

Crucialmente, poderá ter sido este processo de consciencialização e pensamento do mundo exterior que forneceu os meios da sua própria ultrapassagem. Uma vez sintetizado em formas artísticas abstratas, o mundo deixaria de ter interesse para D'Assumpção — estaria finalmente não só compreendido, como exausto. Já não seriam os cenários paisagísticos nem as determinações sociais concretas que serviam de impulso ao pincel de D'Assumpção: dos primeiros tirou apenas as formas que necessitava para pintar o que via, das segundas apenas a vontade de ver mais longe. O casario, as árvores e as montanhas deram lugar aos próprios meios usados para os representar. Assim, o pintor encontrou-se na posse das ferramentas necessárias para representar o intangível: primeiro em busca do inconsciente que movia a humanidade, e de seguida os desígnios divinos para a existência em si.

Deste modo, de regresso ao apelo adorniano pela “arte negra” que conformou os princípios da nossa interpretação da arte figurativa do pintor português, ficamos com a sensação que a figuração não correspondeu à sua ambição de perturbar o mundo e de se livrar das suas amarras. Quanto mais detalhadamente reconstruía o mundo à frente dos seus olhos, menos o queria ver. É possível que tal ambição, para D'Assumpção, se revelou impossível de concretizar ao nível da determinação da situação contemporânea da humanidade — se tal determinação fosse, sequer, possível. Afinal, como afirma Adorno,

“Não conseguimos dizer o que é o homem. De hoje em dia, o homem é uma função, não-livre, regressando para trás de tudo o que lhe é imputado como invariante — com a possível exceção do desamparo e necessidade em que chafurdam algumas antropologias. O homem arrasta consigo, como sua herança social, as mutilações que lhe foram infligidas ao longo de milénios.

¹⁵⁶ Idem, p. 12.

Decifrar a essência humana a partir do que é atualmente seria sabotar a sua possibilidade.”¹⁵⁷

¹⁵⁷ Adorno 2004, p. 124.

III. 2 – O Surrealismo — tateando os limites da consciência

“Os pensamentos oníricos que primeiro encontramos à medida que avançamos com a nossa análise frequentemente espantam-nos pela maneira estranha em que se exprimem — não surgem vestidos na linguagem prosaica habitualmente empregue pelos nossos pensamentos, pelo contrário, são representados simbolicamente pelo meio de símiles e metáforas, em imagens semelhantes às do discurso poético.”

Sigmund Freud¹⁵⁸

O passo seguinte no caminho artístico de D’Assumpção foi um surrealismo adotado em data e circunstâncias pouco claras. João Pinto de Figueiredo afirma ter sido uma atividade iniciada em 1947,¹⁵⁹ cronologia repetida por José-Augusto França que igualmente refere uma “larga série de quadros surrealistas” realizada entre 1946-47, destruída pela família do pintor.¹⁶⁰

A destruição da maior parte da produção surrealista de D’Assumpção é consensual nos escritos existentes sobre o pintor, sendo confirmada por todos os autores que temos vindo a mencionar.¹⁶¹ Mas a datação desta produção suscita dúvidas — se se situar entre

¹⁵⁸ Ver “On Dreams” em Harrison 2003, pp. 21-28.

¹⁵⁹ Figueiredo 1985.

¹⁶⁰ França 2009, p. 265.

¹⁶¹ Carlos Garcia de Castro, no entanto, deixa um parágrafo confuso e enigmático sobre o assunto, descredibilizando a destruição dos quadros em vida do pintor por garantirem, potencialmente, “aproveitamento financeiro a quem os destruiu, se o não fizesse,” assim como “não o fez com outros anteriores que, patológicos e absurdos ou não, foram vendidos pelo mesmo agente” (Castro 1990, p. 127). De facto, que a família de D’Assumpção em Portalegre por vezes vendia obras suas como meio de subsistência é facto confirmado anedoticamente — porquê, então, destruir obras que podiam ser vendidas? Garcia de Castro prossegue insolitamente afirmando que “a delapidação perpetrou-se (...) cerca de dois anos após o suicídio, e à mão de alguém sem preparação cultural para se interessar por interpretações acerca do absurdo nas pinturas. Mas que também não estava desconhecadora da consagração divulgada — tanto que fora convidada para a primeira grande Exposição em Lisboa (1970), a que compareceu, na Galeria promotora (...) A consumição desses quadros foi litúrgica, supersticiosa, pressionada por recente conversão iconoclasta de prosélitos actuaentes” (Castro 1990, pp. 127-128). Lamentavelmente desconhecemos tanto o “agente” como o “alguém” nesta narração de Garcia de Castro. A destruição dos quadros tinha sido já mencionada por Figueiredo no catálogo da exposição de 1970: “Na província, os quadros surrealistas de D’Assumpção — perto de uns quarenta, dizem-me — foram queimados sem dó nem piedade, no receio de que pudessem perturbar a santa paz das consciências. Do purificador auto-de-fé apenas escaparam alguns desenhos e três ou quatro óleos.” Se o suicídio de D’Assumpção data de 1969 e a exposição de 1970, ficará por esclarecer o que Garcia de Castro pretendia afirmar ao referir que a delapidação destas obras se deu dois anos após o suicídio.

1946 e 1947 chega a preceder o tempo que passou sob a mentoria de Miguel Barrias. Coincidiria, assim, com o influxo expressionista que terá recebido deste. Ainda que D'Assumpção, na maior das probabilidades, tenha tido contacto com meios surrealistas por volta desses anos (inclusive poderá ter contactado com Mário Cesariny e com o grupo surrealista de Lisboa na sua ida à capital em 1947), a produção artística que nos chega desta cronologia parece apontar apenas para breves vislumbres do surreal a meio de preocupações ainda marcadamente presas com os jogos de distorção do corpo humano (e, entretanto, dos primeiros passos em direção à abstração). Talvez o caso da série de desenhos das figuras 22-24 seja particularmente ilustrativo dos apetrechos surrealistas de D'Assumpção para esta época — onde as distorções da figura humana se aliavam tanto a elementos de sabor surrealizante como a sugestões abstratas, sem se afiliarem completamente a uma ou outra tendência.

A perda da maior parte desta produção surrealista, no entanto, não permite balizar com exatidão a “fase” surrealista de D'Assumpção. Além do mais, tal como a produção figurativa, é possível que o surrealismo tenha sido um interesse duradouro para o pintor, dado que continuam a surgir desenhos de sabor surrealizante em datas bastante posteriores ao ano da sua última tela surrealista.

Este capítulo foi suscitado pelas poucas obras surrealistas que sucedem a primeira ida a Paris. Corresponde a uma cronologia que consideramos com maior segurança ser possível denominar de surrealista: a partir de 1949 já é certo colocar D'Assumpção junto de António Maria Lisboa, poeta da esfera do grupo surrealista de Mário Cesariny,¹⁶² com quem o pintor travou grande amizade e que o acompanhou em Paris, e de quem terá recebido os influxos místicos que dominarão a sua carreira até ao fim. Já na capital francesa, é possível que D'Assumpção tenha também tido contacto com obras surrealistas: vimos como o

¹⁶² É sabido que D'Assumpção também esteve em contacto com Cesariny — se não nesta época, então em 1959, no Café Gelo — mas a relação entre os dois artistas parece ter-se deteriorado a certo momento. Elisa Worm adianta que se tratou de problemas interpessoais suscitados pela amizade que ambos mantinham com o poeta António Maria Lisboa. De qualquer modo, Cesariny parece ter mantido uma apreciação positiva da obra de D'Assumpção ao longo da vida, lamentando que nunca tenha recebido a atenção merecida ainda em vida do pintor. Escreveu em *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*: “Folheio com espanto, admiração, raiva, pânico, suspeição, o catálogo que recebo, creio que no próprio dia da abertura da exposição de Manuel D'Assumpção (...) e o que deveria dar-me apenas júbilo, começa em mim um mal-estar muito grande (...) primeira pergunta: porque é que não terá sido possível organizar esta mesma exposição em vida do pintor (...) quem quer sacrificar-se até ao impossível, jogar corpo, alma e bens no improvável, no que ainda não conhece as majestáticas sanções da História? Realmente muito poucos, ou realmente nenhuns: só os próprios artistas, quando são da qualidade de um D'Assumpção” (cit. em Castro 1990, p. 111).

desenho da figura 24 apresenta semelhanças com a obra *The Stolen Mirror* (1941) de Max Ernst ao nível da distorção parcial do nu feminino através do encobrir de partes do corpo com elementos fitomórficos que se confundem com a paisagem envolvente. Além destes, das lições de história da arte que D'Assumpção conseguiu junto de Jean Cassou, terá também obtido a contextualização geral do surrealismo. Mesmo de regresso a Portalegre em 1952, vimos como D'Assumpção obteve de Feliciano Falcão livros de Louis Aragon e Paul Éluard — nutrindo grande admiração por este último.

Em suma, a partir do início da década de 50, é possível dizer que D'Assumpção teria melhor preparação artística, literária e cultural para explorar devidamente o surrealismo — e as poucas obras que nos chegam demonstram-no. Apresentam-se marcadamente diferentes da restante produção figurativa de D'Assumpção, com mais consistentes capacidades técnicas, compositivas e imaginativas. Ao nível do conteúdo, apontam também para preocupações diferentes da descrição ou representação da situação humana na sua realidade abjeta, da qual D'Assumpção se começava a afastar por preferência a uma orientação cada vez mais onírica, mística ou metafísica. Ainda que nos restem poucas obras, portanto, entendemos serem suficientemente distintas de uma figuração antecedente e da abstração posterior para justificar um enfoque específico.

A primeira obra que nos chega e que entendemos fazer parte desta nova orientação é um desenho de 1952 intitulado *Sonho d'um poema* (figura 36). No que aparenta ser uma paisagem marítima, a metade inferior da composição é dominada por um rosto feminino em perfil, sem as deformações expressionistas que D'Assumpção ensaiava até aqui, de olhos fechados. Os seus cabelos confundem-se com as ondas do mar, que arrebatam em formas curvilíneas contra a forma humana. A metade superior corresponde ao cenário onírico invocado no sono desta figura: uma montanha formada por elementos poligonais, no topo da qual se situa ominosamente uma forma circular, e no sopé dois seios femininos. Sobre estes, à distância, ergue-se um edifício flanqueado nos quatro cantos por torres circulares, de onde partem, como se de balões presos por fios se tratassem, formas circulares semelhantes àquela que coroa a montanha. Rematando a composição, D'Assumpção dispôs um céu estrelado com três quartos de lua e formas cintilantes semelhantes àsquelas que já tinha utilizado na série de desenhos das figuras 22-24.

Das obras que nos chegam, este desenho é a manifestação mais recuada de uma preocupação com um mundo para lá dos dados humanos obtidos diretamente da realidade sensível — D'Assumpção nem sentiu necessidade de distorcer a figura humana presente nesta obra, mostrando que o seu interesse se havia deslocado dos imediatos humanos para o surreal transcendente. A pulsão, agora, era de conhecer e representar artisticamente tal dimensão que existia fora do controlo consciente dos homens. Em 1952, de regresso a Portalegre e contando com a recente experiência no hospital psiquiátrico do Telhal, é possível que D'Assumpção estivesse particularmente recetível a esta sensibilidade de contornos psicológicos e místicos. O próprio título, “sonho dum poema,” aponta para um novo interesse em dimensões oníricas e líricas. De facto, o que verificamos nas duas telas surrealistas que nos chegam é a ausência quase completa da figuração humana.

A primeira destas, não intitulada, data de 1953 (figura 37). D'Assumpção dispõe, em primeiro plano, um pavimento enxaquetado retangular, escorçado, de 7 x 4 quadrados. A meio está situada uma árvore morta, em tons escuros e sem folhas. Este elemento central está disposto sobre um campo de tons vermelhos, cujos relevos e elevações se assemelham ora a dunas ou montanhas, ora às dobras de um pano ou cortina na linha do horizonte, cobrindo parcialmente um dos ramos da árvore. Esta está em eixo com um estranho elemento no plano de fundo, emoldurando-o dos dois lados com os seus ramos despidos: um amontoado de figuras diminutas e irreconhecíveis, salvo um nu feminino ao centro, sobre uma plataforma ou pedestal com escadas do lado direito. Estas figuras parecem ser “engolidas” por outro conjunto de panejamentos, à semelhança da metade inferior da composição, mas desta vez em tons de branco, conformando, assim, parte do céu ao fundo, como se de nuvens ou neblina se tratasse.

Desconhecem-se os significados ou as fontes para esta iconografia. Mas ao nível técnico e formal, D'Assumpção parece ter excedido em qualidade as telas precedentes que nos chegaram. A cor, o desenho, a volumetria — tudo aponta para um entendimento dos meios da figuração superior à sua própria produção figurativa. Que tenha chegado aqui, portanto, demonstra que a busca de um novo conteúdo na sua arte veio também aliada a preocupações formais.

D'Assumpção parecia procurar as formas adequadas à sua nova sensibilidade surreal, mas a pesquisa havia de ser derradeiramente encerrada com o *Último Bailado: Homenagem*

a *Paul Éluard* de 1955 (figura 38). À esquerda, a composição é dominada por um amontoado de formas curvas e cilíndricas, formando o que aparenta ser um tronco de árvore bolboso. Dos seus ramos, vagamente, surgem folhas arredondadas, enquanto que junto das raízes se situam plantas aguçadas. Este conjunto contrasta com a metade direita da composição: num cenário desértico, pontuado apenas por pequenas depressões no solo, ergue-se uma figura com os quatro membros esticados em “X.” É difícil de precisar se se trata de uma figura humana ou não: os braços terminam em ramos de árvore dessecados e a cabeça é estranhamente alongada. Até a sombra que projeta provoca desconforto dado que não corresponde à silhueta da figura, configurando-se numa série de pontas aguçadas em pirâmide. De facto, ao termos levados a reparar nesta sombra, notamos também que as sombras projetadas pelos diferentes elementos desta paisagem deserta apontam, impossivelmente, para direções diferentes, como se fossem iluminadas por diversas fontes de luz. O efeito de estranheza é novamente salientado pela nuvem singular que D’Assumpção pintou no céu: à semelhança da obra anterior, parece tratar-se de um panejamento solto ao vento. A composição é ainda harmonizada pelos diferentes pormenores a vermelho, realçados no meio das cores naturais da paisagem: um tecido vermelho disposto sobre o tronco da árvore; manchas vermelhas esbatidas do lado direito do tronco; uma “borboleta” vermelha de contornos semelhantes às folhas arredondadas da árvore; as vestimentas vermelhas da figura, de onde parece ter sido rasgada uma parte por baixo do braço esquerdo (e corresponderá esse fragmento ao tecido que se encontra descartado no tronco?).

O *Último Bailado*, apropriadamente intitulado, trata-se da última tela surrealista de D’Assumpção, e a sua importância não escapou ao próprio pintor a julgar pelo título e pelas grandes dimensões do quadro. Também Carlos Garcia de Castro destacou a carga de manifesto que o pintor conferira à obra no que toca à escolha do seu local de exposição: o Café Plátano em Portalegre, frequentado por pessoas que D’Assumpção conhecia como pouco recetivas a propostas artísticas modernas:

“O *Último Bailado*. Homenagem a Paul Eluard.’ Levantou, como não podia deixar de ser, estranheza e provocação, mas foi um acto de coragem do Autor (...) A escolha daquele Café, para o permanente estado de nudez mental com que o Autor quis

oferecer-se a Portalegre foi, naquele tempo de /55, uma espécie de cruzada da sua voraz solicitude de ajuda pública (...) mas era também, estou certo, como ele o insinuava com refugos a propósito, uma vingança: aos corações e às faces, às samarras, atirava um sacrifício, um infiltrado protesto.”¹⁶³

Garcia de Castro, ao salientar a relação complexa e contraditória que D’Assumpção tinha com Portalegre à época (protestando contra as mesmas pessoas de quem queria receber ajuda e acolhimento), realça ainda o empenho do pintor na realização do quadro:

“Horas e horas de cócoras, pintara num barracão sem condições um quadro que fustigava as ânsias duma parede — num Café de lavradores, de ciganos, de angariadores, ociosos, traficantes, de funcionários de caixeiros, com um ou outro doutor, os comensais.”¹⁶⁴

As más condições que D’Assumpção tinha para pintar não foram obstáculo, estando ainda motivado pela figura que pretendia homenagear: Paul Éluard, que para o pintor era “fantástico, nominal, um símbolo.”¹⁶⁵ Adicionalmente, Garcia de Castro realça que em 1955 — passados dois anos desde a morte de António Maria Lisboa, que havia causado um novo período de depressão intensa em D’Assumpção — o pintor já se havia recomposto e parecia olhar em direção ao futuro, vendo-se pronto para abandonar a tendência surrealista cultivada pelo poeta, seu amigo. Garcia de Castro relata:

“O ano mais incisivo da vida de D’Assumpção em Portalegre foi 1955. Falava já sem estremecer de António Maria Lisboa. Despediu-se do Surrealismo com aquele “bailado último,” porque já de trás se inquietava em Abstracto. Dos nossos encontros e passeios desse ano me lembro vivamente: ‘— O surrealismo passou. Para mim passou. O abstracto vai mais longe. Não posso continuar sem o abstracto.’”¹⁶⁶

¹⁶³ Castro 1990, pp. 120-121.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Idem, p. 122.

¹⁶⁶ Castro 1990, p. 125.

Novamente demonstrando sólidas capacidades técnicas, D'Assumpção continua a não deixar pistas sobre as fontes para este imaginário surrealista, nem os seus significados. Provirá de alguma fonte literária, possivelmente do próprio Éluard? Virá diretamente da imaginação do pintor? Será D'Assumpção a figura a bracejar, vendo as suas vestes a despedaçar-se no vento? Poderemos apenas especular, mas a relevância desta obra torna-se evidente, tendo em conta, especialmente, o contexto da sua realização — D'Assumpção não tinha mercado nem público em Portalegre. Regressado de Paris, retomou a sua atividade de fotógrafo profissional como meio de subsistência, e pintar uma tela desta magnitude pressupôs grande esforço económico para o qual não parece ter obtido grande retribuição.¹⁶⁷ A obra esteve exposta a um público hostil: era motivo de escárnio para a população leiga de Portalegre, ao passo que nos meios mais instruídos da cidade a apreciação não parece ter sido muito mais positiva — José Régio “não via naquele quadro nem o que estava nem o que lá não estava,” tendo “apetrechos, de raiz, contra o Surrealismo, filosoficamente, muito embora procurasse, por ser artista, mostrar-se na obrigação de aberturas e respeitos.”¹⁶⁸ Lauro Corado,¹⁶⁹ pintor então residente em Portalegre, “não gostou nem apreciou (...) por outras razões da alma que as do Régio, mas todas, as de um e doutro, com o mesmo fundo de atitude e das propensões visuais.”¹⁷⁰

Sem maneira de ver valorizada ou apreciada esta obra em Portalegre, foi, portanto, com coragem consciente que D'Assumpção a apresentou em jeito de manifesto — provavelmente mais pessoal do que artístico, procurando exhibir-se, despido de convenções, contra uma vivência trivial onde já sabia ser impossível integrar-se psicologicamente, socialmente ou artisticamente.

¹⁶⁷ Esta obra ficou na posse do proprietário do Café Plátano até ser adquirida pela Fundação Calouste Gulbenkian, onde ainda permanece, após o suicídio de D'Assumpção.

¹⁶⁸ Castro 1990, p. 130.

¹⁶⁹ Lauro da Silva Corado (1908-1977) foi artista e professor. De 1950 a 1958 lecionou na Escola Industrial e Comercial Fradesso da Silveira em Portalegre (a mesma escola onde vimos Miguel Barrias, mestre de D'Assumpção, a lecionar), desenvolvendo estreito convívio com José Régio. As suas sensibilidades naturalistas, embora traduzidas em formas simplificadas e estilizadas com algum sabor modernista, contrastavam demasiado com as propostas mais arrojadas de D'Assumpção. Ver Falcão 1979.

¹⁷⁰ Castro 1990, p. 131.

Ainda que esta tenha sido a sua última tela surrealista, D'Assumpção regressaria pontualmente a sensibilidades surreais em obras posteriores, donde nos restam alguns desenhos numa vertente marcadamente mística.¹⁷¹

No *Fauno Meditativo* de 1962 (figura 39), D'Assumpção projeta uma figura em perfil, distorcida e estilizada, bípede como um homem, mas possuindo uma cabeça animalesca. Traz por baixo do braço um objeto retangular onde D'Assumpção escreveu “fauno meditativo.” Do local onde estaria o seu umbigo brota uma planta. A figura é flanqueada, à esquerda, por uma mão com um olho na palma, ao lado da qual está escrito “a mão da mentira;” à direita pela “mão da verdade.” A figura é, ainda, rodeada pelas mesmas formas celestiais estilizadas que D'Assumpção utilizara em desenhos anteriores. Como no resto desta produção surrealista, desconhecemos os significados precisos da iconografia.

Já no ano seguinte, chega-nos *La Devine* (figura 40). Num busto feminino clássico, D'Assumpção remove um fragmento do lado esquerdo da face, resultando numa figura incompleta, como se lhe faltasse uma peça. Também aqui desconhecemos o significado, mas D'Assumpção escreveu uma dedicatória nesta obra a Elisa Worm, no mesmo ano em que se casariam.

Uma interpretação do surrealismo de D'Assumpção terá de vir com a ressalva de ter de ser especulativa, face ao desaparecimento de grande parte das obras. Ao nível da forma, a produção surrealista do pintor parece ter marcado um notável avanço face aos seus primórdios expressionistas, mas, como é invariavelmente apontado na literatura sobre D'Assumpção, não terá sido revolucionária no plano nacional nem internacional. D'Assumpção não teria condições para desenvolver uma atividade artística surrealista aprofundada, estando arredado de meios surrealistas, museus, galerias ou mercados, no Alentejo. E com a morte de António Maria Lisboa, pareceu também ter-se esgotado a vontade surrealista de D'Assumpção. Nesta conjuntura, resta-nos um surrealismo figurativo, não distante de propostas de Dalí ou Max Ernst, por exemplo, alimentado mais por uma pulsão ética que estética.

¹⁷¹ Tanto Figueiredo como José-Augusto França referem que D'Assumpção regressou brevemente ao surrealismo durante a sua estadia na Alemanha. Não nos chegou, no entanto, nenhuma obra que o testemunhe.

Como antes, também para esta produção teremos de fazer uma análise retrospectiva partindo da sua declarada vontade de “ir mais longe.”¹⁷² “Mais longe,” como observamos nestas obras, pareceu significar o ultrapassar da mera figuração humana. Havendo descoberto, junto de António Maria Lisboa, uma existência alheia ao controlo consciente da humanidade, D’Assumpção encontrara no surrealismo forma de ultrapassar o social e de o confrontar, em jeito de provocação, com alguma realidade psicológica que este desconhecia ou ignorava propositadamente. A pista é dada pelo *Último Bailado*, obra apresentada em protesto. Nesse aspeto, é possível que Portalegre, ainda que longe de meios artísticos formais, tenha fornecido a D’Assumpção a pulsão para desenvolver uma arte interessada em ver para lá dos aspetos vulgares da vida. Como afirma Peter Bürger,

“A partir da verificação de que numa sociedade ordenada conforme à racionalidade dos fins, a possibilidade de desenvolvimento dos indivíduos é sempre limitada, os surrealistas procuram descobrir momentos de imprevisão na vida quotidiana. A sua atenção concentra-se, portanto, em fenómenos que não cabem no mundo da racionalidade dos fins (...) A fixação por determinados lugares (*lieux sacrés*) e o seu esforço no sentido de uma *mythologie moderne* demonstram que o que pretendem, ao dominar o acaso, é poder repetir o extraordinário.”¹⁷³

O sonho, desde Freud pensado como um fenómeno imagético e lírico oposto à prosa do pensamento consciente, tornar-se-ia para D’Assumpção o novo paradigma artístico, o “paradigma da representação total do mundo, em que realidade e irreabilidade, lógica e fantasia, a banalidade e a sublimação da existência, formam uma unidade indissolúvel e inexplicável.”¹⁷⁴ Nesse aspeto, portanto, entendemos que esclarecer significados particulares de obras individuais seria sabotar o seu potencial: a subversão do mundo prosaico, como D’Assumpção mostrou entender, ocorre nos fenómenos irreduzíveis ou inexplicáveis pela racionalidade dos fins da vida quotidiana.

Novamente, portanto, vemos que D’Assumpção parecia desenvolver a sua arte por motivos relacionados com o conteúdo — ao qual a forma, largamente um aperfeiçoar da

¹⁷² Castro 1990, p. 125.

¹⁷³ Bürger 1993, pp. 113-114.

¹⁷⁴ Hauser 1989, p. 22

figuração que já ensaiara, se haveria de adaptar. Mas a razão de ultrapassar o surrealismo mostrou ser mais ambivalente, dado que até esta nova figuração seria insuficiente para os propósitos de D'Assumpção.

Arnold Hauser analisara o surrealismo de um ponto de vista da harmonia: como nos sonhos, as obras surrealistas conjugavam os elementos contraditórios de meticulosos pormenores naturalistas com a arbitrária combinação das suas correlações. Desse modo, o surrealismo

“(…) não só expressa o sentimento de que vivemos em dois níveis diferentes, em duas esferas diferentes, mas também que essas regiões da existência se penetram uma à outra tão completamente que nenhuma se pode subordinar à outra nem a ela se opor como sua antítese.”¹⁷⁵

É improvável que esta visão otimista do surrealismo, que o entende como um choque dialético entre o racional e o irracional, o prosaico e o lírico, o finito e o infinito, se aplique a D'Assumpção. Como vimos, o pintor estava de imediato predisposto a rejeitar a esfera racional da humanidade — a seu ver, a esfera psicológica não se tratava de uma dimensão compenetrada com esta, mas transcendente dela. Só na transcendência da vivência prosaica humana é que D'Assumpção via forma de se libertar. Muito provavelmente, as sensibilidades místicas que obteve de António Maria Lisboa potenciaram esta visão do surrealismo, dado que continuaram a animar a sua produção artística durante as fases mais religiosas da sua obra abstrata. Na visão crítica de Peter Bürger, aliás, este trata-se de um dado inerente ao surrealismo em si, dado que

“(…) ao não reconhecer que um determinado domínio da natureza necessita de uma organização social, os surrealistas correm o perigo de que o seu protesto depressa se transforme em protesto contra o social. Não se critica a finalidade da sociedade burguesa capitalista, que faz do lucro o princípio dominante, mas a racionalidade dos fins em geral. O acaso, a que os homens estão

¹⁷⁵ Hauser 1989, p. 22.

submetidos de modo completamente heterónimo, transforma-se assim paradoxalmente na chave da liberdade.”¹⁷⁶

Desse modo, “a produção de sentido, que é do foro humano, é atribuída à natureza, e só resta decifrar esse sentido.”¹⁷⁷ D’Assumpção coloca-se a si mesmo numa posição que impossibilita o conhecimento do seu próprio meio de libertação, ao qual podia apenas aludir artisticamente. Isto, como se adivinha de imediato, formará as bases da sua produção abstrata, onde o objeto a conhecer passa a ser a própria a divindade cósmica, abstrata.

A harmonia surrealista que Hauser encontrara entre a racionalidade da forma e a irracionalidade do conteúdo, portanto, deixara de ser suficiente para D’Assumpção, para quem pesava sempre mais a segunda parte da equação. “Ir mais longe” com o abstrato significava encontrar, finalmente, um processo artístico propriamente livre e intuitivo, separado das lógicas mundanas da figuração.

¹⁷⁶ Bürger 1993, p. 114.

¹⁷⁷ Bürger 1993, p. 115.

III. 3 – “Geometria celestial” — a primeira abstração

“As obras de arte partilham com os enigmas a ambiguidade do determinado e do indeterminado. São pontos de interrogação, nem sequer unívocos através da síntese (...) A finalidade da obra é a determinação do indeterminado.”

Theodor Adorno¹⁷⁸

Chegado a Paris em 1949, D’Assumpção mostrava um interesse crescente na abstração. Vimos como diversas obras desta época (figuras 15, 19, 28) eram já largamente abstratizantes, apesar de ainda assentes em motivos figurativos. Outras (figuras 6, 18, 20, 29) configuravam as suas formas a meio de uma interseção de linhas verticais e horizontais, formando grelhas. Seguindo estes passos, D’Assumpção acabaria por atingir a abstração plena logo em 1950.

A primeira composição abstrata que nos chega (figura 41) é uma proposta segura, quase historicista, de uma grelha pura que sugere as propostas de Mondrian. A diferença está na sua irregularidade: as suas linhas são tortas, de espessura variável e de diferentes cores. No centro da composição, D’Assumpção parece ter rasgado duas grandes “cicatrices” a negro, desenhando triângulos sobre linhas verticais. Os tons de azul, predominantes na composição, são interrompidos por linhas laranja e por uma mancha da mesma cor na metade esquerda da composição.

Ainda que seja um ensaio tentativo num período marcado por interesses díspares, esta obra mostrava já a fórmula básica para a fase geométrica da abstração do pintor: a criação de campos de cor nas interseções de uma malha geométrica. Apesar de nos chegar uma obra abstrata logo do ano seguinte onde, como veremos, D’Assumpção ensaiará as potencialidades expressivas da pincelada (e não da geometria), seria esta fórmula que dominaria os interesses do pintor durante as próximas décadas.

É com um título bastante presciente, portanto, que nos chega *Dogma*, de 1954 (figura 42). Os princípios desta produção abstrata surgem aqui já cristalizados: em

¹⁷⁸ Adorno 2008, p. 193.

semelhança ao trabalho de vitral, D'Assumpção define, geometricamente, uma série de campos de cor. Através da variação de tonalidades, simula os efeitos da luz nestes espaços translúcidos. Em conjugação com este pendor litúrgico, portanto, o título da obra afirma a entrada derradeira de D'Assumpção numa nova orientação místico-religiosa inseparável da abstração geométrica. O seu significado não terá passado despercebido a D'Assumpção: na sua primeira exposição individual em 1959 na Galeria Dominguez Alvarez, *Dogma* foi a primeira obra abstrata selecionada, ao lado de trabalhos posteriores de 1958-1959 pautados largamente pela mesma fórmula geométrica aqui estabelecida. D'Assumpção parecia ter finalmente encontrado um discurso pictórico próprio, lançando-se fanaticamente em ensaios com consistência e certeza até então ausentes da sua obra.

A fonte desta renovada inspiração formal é incerta, provavelmente tratando-se de uma combinação de diversos fatores. Se vimos o pintor em Paris entre 1949-50 a deparar-se com a crescente ascensão da abstração, também em Portugal se começavam a fazer sentir os novos ventos da pintura ao longo da década de 50: Jorge de Oliveira expôs pintura abstrata na SNBA em Lisboa logo em 1950; a exposição na “Casa Jalco” em 1952 contou com obras de Fernando Azevedo, Fernando Lemos e Vespeira que, segundo José-Augusto França, “levaria(m) definitivamente o Surrealismo pelo caminho da não figuração expressionista e lírica,”¹⁷⁹ entre 1952 e 1954 esteve em atividade a Galeria de Março (sob a direção de Lemos e França), que neste último ano promoveria o I Salão de Arte Abstrata, onde se contou com a presença de oito pintores e dois escultores, incluindo três “abstracto-geométricos”: Fernando Lanhas, Jorge de Oliveira e Joaquim Rodrigo. José-Augusto França, ao destacar Lanhas, afirmaria que esta corrente geométrica se afigurava como a mais madura da exposição.¹⁸⁰

D'Assumpção, no entanto, mal esteve em Lisboa durante estes anos. A sua presença na capital, segundo Carlos Garcia de Castro, resumiu-se a alguns meses entre agosto de 1951, quando tem alta do internamento no Telhal, e 1952, quando regressa a Portalegre. Lá permanecerá seis anos, entre 1952 e 1958, viajando, de seguida, pelo norte do país. Esteve, em suma, arredado destes desenvolvimentos, e chegará ao *Dogma* em 1954, precisamente

¹⁷⁹ França 2009, p. 278.

¹⁸⁰ Idem, p. 280.

a meio do seu “retiro provinciano”¹⁸¹ em Portalegre — uma obra notavelmente diferente das orientações mais “construtivas” seguidas pelos pintores mencionados acima. Antes de procurar as filiações ou influências desta produção abstrata, portanto, será necessário analisá-la em maior detalhe.

De 1958 chega-nos *Génesis* (figura 43), contada também na seleção de obras da exposição de D’Assumpção na Galeria Dominguez Alvarez. Numa tela de consideráveis dimensões, o pintor demonstrava capacidade inata para a divisão e preenchimento do espaço. A segmentação é sobretudo vertical: entre finas linhas geométricas, D’Assumpção projeta tiras de tons azuis, ritmadas quase regularmente por tiras em tons de vermelho. No centro da composição, dispõe retângulos amarelados, contribuindo para a conjugação dos restantes elementos e finalizando a composição. *Génesis* salienta uma das facetas desta produção geométrica: a cor. Dos tons mais escuros nas margens, aos mais claros na zona central, D’Assumpção produz um efeito eminentemente luminoso, como se de um vitral se tratasse. A geometria, nesta obra, é apenas adivinhada entre as formas coloridas.

Noutras composições, a cor é aplicada de maneiras menos subtis. *Mística*, também de 1958 (figura 44), foca-se mais na resolução da questão geométrica. Além das formas ortogonais, D’Assumpção começava também a explorar os potenciais da curva: projeta um círculo na metade superior da composição, subdividindo-o em pequenos fragmentos retangulares, duplicando o efeito na metade inferior. Uma obra não intitulada, do mesmo ano (figura 45), enfatiza o esquema geométrico. Numa grelha básica, D’Assumpção insere linhas curvas e diagonais, dispondo alguns círculos para pontuar o efeito. A cor, neste pequeno cartão, é simplificada, estando concretizada em grandes campos de azul, vermelho e amarelo.

Já em *Meditação*, do mesmo ano (figura 46), D’Assumpção joga também com formas curvas, aqui partindo dos cantos superiores do quadro, convergindo e pousando numa linha que delimita perfeitamente o terço superior da composição. O efeito assemelha-se à aparência de uma nave de igreja, como se estivéssemos perante uma coluna e os arranques de dois arcos — visão habilmente dissimulada pelas restantes formas geométricas que

¹⁸¹ França 1960, p. 7.

compõem a obra, a meio de gradações de vermelhos e amarelos luminosos, escurecidos em partes onde o pintor parece querer produzir um efeito de profundidade.

Ainda em 1958, D'Assumpção exibiu, numa exposição coletiva em Vila Real, duas obras que hoje constam na coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea: uma delas adquirida por Diogo de Macedo, seu diretor, e outra oferecida pelo pintor respondendo ao seu interesse.¹⁸² *Lirismo Azul* (figura 47) configura-se numa grelha geométrica irregular, distorcida e interrompida por linhas curvas. O foco, mais uma vez, é na cor, maioritariamente em tons escuros de amarelo e azul — sobressaem apenas raras formas cintilantes, onde a “luz” teria maior incidência. O efeito é ainda potenciado em *Meditação* (2) (figura 48), onde os focos de luz se multiplicam por toda a superfície pictórica, em tons de vermelho à esquerda e de verde e amarelo à direita, formando uma composição de já notável delicadeza. Que esta obra tenha recebido o mesmo título que a *Meditação* anterior reforça a estabilidade que D'Assumpção encontrou na abstração geométrica, bem como na orientação mística que lhe deu. Fechando o ano de 1958, chega-nos um pequeno desenho (figura 49) que parece inaugurar uma tendência nesta produção: enquanto ensaiava os “vitrais” na pintura, D'Assumpção deixava a experimentação para os pequenos formatos. De facto, se este desenho ainda se pauta por uma grelha ortogonal subjacente, esta é abatida por intensos sombreados a negro, contribuindo para um efeito muito mais severo do que as pinturas que fazia nesta época.

Iniciamos o ano de 1959 com as restantes obras apresentadas na Galeria Dominguez Alvarez: todas elas telas de consideráveis dimensões, indicando que D'Assumpção já teria discurso pictórico fixado e vontade (e, finalmente, possibilidade) de o afirmar publicamente. Duas destas obras, a *Composição Mágica* e a *Noite Moderna* estiveram à venda nesta exposição (por 12.500\$00 e 30.000\$00, respetivamente).¹⁸³

A primeira destas, *Sibila* (figura 50), parece ter seguido largamente os modelos de *Génesis*, do ano anterior. A diferença está ao nível da cor: as zonas escuras e claras foram invertidas, de modo que, agora, surgem faixas escuras em fundo claro. Este esquema corresponde, também, à geometria: as faixas escuras, verticais, sobrepõem-se e alternam com as zonas claras, retângulos horizontais.

¹⁸² Não sabemos exatamente qual foi a obra adquirida e a obra oferecida.

¹⁸³ Ver o panfleto da exposição (Guimarães 1959).

Com um título de igual pendor mitológico, *Antígona* (figura 51) configura-se numa geometria ainda mais intrincada. Com uma variação cromática pouco subtil, D'Assumpção dispõe tons frios de azul nas margens laterais e gradações ardentes de vermelho e amarelo ao centro. Ao contrário das obras anteriores, a geometria aqui é bastante mais “quadrada,” sem predominância de formas verticais nem horizontais.

A *Composição Mágica* (figura 52), no entanto, introduziria a diferença — predominam faixas horizontais, às quais D'Assumpção dá ligeiras curvaturas e alterações na sua grossura.

A maior inovação viria na *Noite Moderna* (figura 53), a maior (e mais cara) tela da exposição, onde a mestria de D'Assumpção sobre este discurso pictórico parece ter atingido o auge ao demonstrar segurança absoluta na sua distorção. Os mesmos segmentos geométricos, como pequenos vidros de um vitral, são aqui dispostos de forma a projetar arrojadamente uma série de elipses verticais. A sua interseção e segmentação em fragmentos de cores diferentes conferem um notável efeito de movimento à composição. As linhas parecem brotar de baixo, girando e revolvendo no registo superior até mergulharem de novo, como num turbilhão. D'Assumpção mostrava interesse em jogar com a estabilidade da grelha abstrata sobre a qual, até agora, fundava as suas composições.

Antes de caminhar em direção a uma abstração mais informal, D'Assumpção parece ter-se dedicado a experimentar extensivamente e esforçadamente todas as possibilidades que a geometria possuía. São composições meticulosamente compostas, de claro cálculo prévio.

As exceções, mais uma vez, pareciam vir das obras de menor formato. Já de Paris, ainda em 1959, chega-nos uma pequena obra (figura 54) onde D'Assumpção projeta um grande círculo ligeiramente desviado do centro, preenchendo o restante espaço com sugestões de uma grelha ortogonal. Mas sobre esta dispôs vastas áreas de sombreado e preencheu alguns espaços com finas linhas paralelas e círculos concêntricos. Tomada como um todo, a obra torna-se num complexo e desconcertante emaranhado de linhas, onde estas parecem ter sido, ao invés de construções geométricas pré-planeadas e ponderadas, o efeito de uma pulsão intuitiva. Já noutro pequeno óleo (figura 55), a geometria é deliberadamente abalada através do esbatimento das linhas que a conforma. Por fim, *Vidral*

(figura 56), um pequeno guache de qualidade inferior aos trabalhos que temos visto (e, ironicamente, talvez a única referência aberta de D'Assumpção ao vitral em si), tem ainda interesse por usar a geometria como um dispositivo já quase desnecessário — o foco de D'Assumpção estava, evidentemente, nas grandes manchas de tons de azul. Estas, que por vezes estão separadas por linhas a negro, noutros pontos prescindem inteiramente destas barreiras, tomadas quase como artificiais a meio de tais formas orgânicas. Nas margens da composição, D'Assumpção inclui ainda, em jeito de capricho, pinceladas puras, não misturadas, contrastando com os acabamentos mais cuidados e meticulosos das obras de maior formato desta época.

Esta tendência não só se manteve, como se fortaleceu, em 1960. Já bem dentro da sua estadia em Paris, vimos como D'Assumpção se situava num contexto de esgotamento da pintura abstrata, que outrora encontrara na capital francesa do pós-guerra terreno fértil para se desenvolver. É certo que o pintor prosseguiu os seus ensaios geométricos, atingindo composições de inovação e qualidade notável como atingira no ano anterior, mas, paralelamente, deixou uma série de obras de dúbia inspiração, claramente mais focadas na ação da própria pincelada do que em arranjos geométricos. Marcadamente mais “informais,” estas obras serão mencionadas no capítulo seguinte, mas evidenciam, desde já, que D'Assumpção estaria atento a opções divergentes da geometria que tinha vindo a explorar até aqui. 1960 parece ter sido um ano de tensões e contradições na obra de D'Assumpção: abrange tanto a sua produção geométrica mais “dogmática,” como os primeiros sinais de necessitar de modelos mais fluidos.

Tais indicações são perceptíveis em obras como um pequeno guache (figura 57), onde D'Assumpção parece ter dado continuidade ao que já ensaiara em *Vidral*: as formas geométricas coloridas já prescindem totalmente das linhas a negro para a sua organização, adquirindo independência. A montante com o tratamento mais solto dos seus contornos, tornando-as mais orgânicas, o resultado é uma composição vibrante e movimentada, onde nenhum dos fragmentos geométricos parece ter lugar fixo. Estes motivos foram novamente ensaiados em *Composição (2)* (figura 58), outro guache, bem como numa série de aguarelas (figuras 59 e 60). *A saudade* (figura 61), obra dedicada a Amadeo de Souza Cardoso (“o maior pintor português do século XX,” escreveu D'Assumpção na parte inferior da obra), mas evidentemente afastada das propostas desse pintor, dispunha as formas geométricas,

já bastante arredondadas, entre fluidas linhas diagonais e curvas. *Composição* (figura 62), tela de dimensões apreciáveis, parecia já sintetizar esta nova pesquisa. Ainda que eminentemente geométrica, por inevitável efeito das formas que a compõem, o protagonismo é deslocado para tais formas. Já sem o emaranhado de linhas negras que subdividiriam a composição, D'Assumpção dispõe manchas de tinta soltas e de maior irregularidade, como se fossem pinceladas únicas, ou como se fossem aplicadas diretamente na tela com a faca.

Em comparação com as obras anteriores, estas parecem tratar-se de composições mais espontâneas e decorativas, faltando-lhes a inquietação e o desafio das grandes “obras-manifesto” que realizara até aqui. É possível que remetam a um período de trabalho mais intenso para as galerias francesas, que não lhe permitiam os vagares necessários aos raros momentos de intensa inspiração de onde resultavam as suas composições mais arrojadas. Outra pista para tal situação está na ausência dos títulos carregados de significado que empregava até aqui. Numa arte pura, sem pretensões para lá de si própria, D'Assumpção parecia encontrar dificuldades de inspiração. Corresponderiam a “trabalho” no verdadeiro sentido do termo — uma atividade que D'Assumpção parecia entender como antitética à prática artística. João Pinto de Figueiredo relata:

“(...) estava condenado a angariar o seu sustento vendendo os seus quadros a comerciantes de electrodomésticos ou de mercearias finas, autopromovidos a *marchands de tableaux* no intuito de se locupletarem impunemente à custa alheia. Um desses beneméritos — lembro-me bem — propusera-lhe um suicídio bem remunerado: pintar trinta guaches por mês. E, comentava, esfregando as mãos como se as ensaboasse: ‘Ça se vend comme des petits pains!’ Um outro, um melífluo levantino, mais interessado pelos óleos, pretendia exigir-lhe uma produção tão torrencial como a dum Dubuffet ou dum Picasso. D'Assumpção, porém, não era negociante por atacado. Não era negociante nem tão-pouco sabia trabalhar em *part-time*, de dia

operário-pintor, ocupado em satisfazer as exigências do
marchand-patrão, à noite artista (...)”¹⁸⁴

Fora destas experiências algo inconsequentes, D’Assumpção continuou a investir em grandes telas geométricas. De 1960 chega-nos também uma *Homenagem a Garcia Lorca*¹⁸⁵ (figura 63), obra que pode ser situada no meio das pulsões contraditórias sentidas pelo pintor neste período. A paleta é uma das maiores novidades: D’Assumpção abandona os luminosos vermelhos, azuis e amarelos a favor de uma gama de beges, castanhos e cinzentos. Estas cores são aplicadas em faixas verticais, mas que são dobradas a meio, curvando-se em direção ao centro, como se se tratassem de uma massa a ser brutalmente espremida das margens. D’Assumpção dispensa, novamente, os contornos a negro: o que define as faixas é apenas a pincelada pura, aqui aplicada de maneira uniforme e deliberada. A geometria mais linear surge apenas como preenchimento numa pequena zona em bege no canto superior esquerdo da composição.

Noutros casos, como em *Pintura* (figura 64), a linearidade geométrica volta a fazer parte essencial da composição, apesar de manter a paleta da obra anterior. Voltam os contornos negros fortemente marcados, bem como os segmentos ortogonais por eles delineados. Nas margens, estes configuram-se numa grelha vertical interrompida por formas circulares negras, aproximando-se da aparência de uma pauta musical. Ao centro dispõem-se no mesmo tipo de superfície fragmentada que D’Assumpção já ensaiara, aqui fortemente animada pelos contrastes cromáticos entre as cores escuras, maioritariamente presentes nas formas circulares, e as zonas claras onde pesa mais a presença da grelha geométrica. O mesmo se verifica em *Tempo* (figura 65),¹⁸⁶ onde D’Assumpção aplicou a mesma paleta das últimas duas obras a uma composição mais estilizada e instável, criando um contraste inquietante com as cores despretensiosas que a preenchem.

¹⁸⁴ Figueiredo 1985. Para uma análise das tensões históricas (e a sua origem) entre a economia e a prática artística, v. Beech 2020.

¹⁸⁵ Federico Garcia Lorca (1898-1936) foi um poeta e dramaturgo espanhol fortemente envolvido nos desenvolvimentos da vanguarda madrilenha, explorando o surrealismo junto do cineasta Luis Buñuel, de Salvador Dalí e dos poetas da “Geração de 27.” Terá sido assassinado pelas forças nacionalistas no início da guerra civil espanhola, possivelmente por ter sido socialista e homossexual confesso. A conjugação destes fatores — poeta, surrealista e uma figura de martírio — poderá ter apelado às sensibilidades de D’Assumpção.

¹⁸⁶ Apesar de não nos alongarmos sobre esta obra, ela surge mencionada num dos relatórios de D’Assumpção nos arquivos da Gulbenkian — o pintor refere-a como uma “obra capital.” Foi exposta juntamente com cinco outras obras no Salão dos Novíssimos no Museu Nacional Soares dos Reis, ocasião em que D’Assumpção mereceu o Prémio Amadeo de Souza-Cardoso por uma obra deste conjunto.

Chega-nos também uma composição (figura 66) onde o pintor parece conjugar as duas tendências: num fundo de tonalidade claras, onde a linearidade geométrica é novamente esbatida, “rasga” uma série de faixas verticais de cores escuras, como se se tratassem de raios descendentes. É possível que este tenha sido o modelo para *Espaço-Deus* (figura 67), tela de maior dimensão, onde D’Assumpção leva a linearidade ao extremo: as faixas de cor, ao contarem com menos subdivisões horizontais, surgem “esticadas.” O olho não encontra repouso: é levado a seguir as linhas de baixo a cima, de uma margem à outra, até se encontrar com os rasgos diagonais que D’Assumpção dispõe desde o canto superior direito. De lá, afunilados, desdobram-se em inúmeras faixas de cor, chocando violentamente a meio da composição, onde o pintor inclui uma forma elíptica a negro.

O título desta obra não deixa dúvidas sobre a orientação que D’Assumpção daria à abstração nesta época: encontrou nela o meio de conhecer e representar os desígnios divinos. Deus, para D’Assumpção, manifestava-se nos emaranhados, nos fluxos e nos choques violentos proporcionados pelos espaços fragmentados e luminosos que criava.

Pintura (Abstração) (figura 68), ainda de 1960, situa-se já no extremo desta orientação. Sendo ainda semelhante aos “vitrais,” aqui os fragmentos são dispostos de forma caótica e contraditória, intersetando-se em vários pontos. Os fragmentos azuis, contrastados com o fundo vermelho, outrora dispostos verticalmente ou horizontalmente em paralelo, aqui surgem em violentos rasgos verticais nos registos superiores e inferiores da obra, em contradição com as tiras horizontais dispostas a meio.

D’Assumpção parecia cada vez mais confortável em (ou desejoso de) sair dos moldes que criara para si próprio nesta produção abstrata. *Urano* (figura 69), do mesmo ano, apresenta-nos com uma composição diferente das propostas anteriores, com a exceção da paleta de azuis, vermelhos e brancos. Em configurações semelhantes às obras de Robert e Sonia Delaunay, o pintor dispõe uma série de círculos vermelhos e azuis, pontuados ritmicamente a branco, entre outras formas curvas criadas por pinceladas regulares. Chega-nos também um guache (figura 70), nos mesmos tons de vermelho, azul e branco, onde D’Assumpção joga com a sua geometria habitual ao ondular as linhas que a compõem.

Como ocorreu com a figuração e com o surrealismo, o pintor continuará pontualmente a visitar composições geométricas ao longo da sua carreira, mas, chegado a

1961, dava já sinais fortíssimos de se interessar por opções mais “líricas” ou informais, coincidindo também com uma obsessão cada vez mais declarada com o ocultismo. As poucas obras que nos resta mencionar são já exemplos de hibridismo, ou de uma fase de transição que o próprio pintor assumiria numa carta a João Pinto de Figueiredo, como veremos.

De 1962, estando D’Assumpção já em Portugal, de retiro em Amarante na casa de Pascoais, chegam-nos duas grandes telas. A primeira destas, de título desconhecido (figura 71), parece fechar dramaticamente este ciclo de “vitrais.” Em tons celestiais de branco, creme, azul e escarlata, dispostos em segmentos geométricos irregulares e aguçados, como se se tratassem de vidro estilhaçado, D’Assumpção cria dois grandes corpos geométricos. Dividindo a composição em duas partes, configura uma forma circular à esquerda, que parece girar e revirar em direção ao centro, lá provocando uma explosão de tons vermelhos que se espalham pela delicada superfície azul e branca. À direita este efeito é duplicado, mas de maneira mais linear. A composição convida o nosso olhar a repousar no centro, testemunhando o estalar da criação celeste que lá ocorre e seguindo as suas linhas caóticas até estas se esvanecerem, nas margens do quadro. Toda a superfície parece vibrar e cintilar graças ao uso que D’Assumpção faz do impasto, ora terminando pinceladas abruptamente e não misturando a tinta levantada pelo pincel, ora acumulando-a deliberadamente em zonas de aparência viscosa, de vocação quase escultórica.

A segunda tela, ainda de maiores dimensões, foi intitulada de *Deus Cosmos* (figura 72). Em vez de dois corpos paralelos, D’Assumpção projeta um grande corpo central numa paleta de vermelhos, amarelos e azuis. Este corpo parece nascer da escuridão que envolve o fundo do quadro: junto ao centro, configura-se em fragmentos delgados e curvos, como se sobre eles pousasse o peso da criação. Numa observação alternativa, é possível que a composição aponte antes para a destruição: o peso exercido pela escuridão no corpo central estilhaça-o, explicando os fragmentos aguçados que parecem ser violentamente atirados nas margens. A obra em si sugere a segunda leitura: nos tons flamejantes que D’Assumpção faz brotar das trevas envolventes, cria um contraste curioso com a obra anterior, celestial e otimista. De onde virá, então, o título “Deus Cosmos”? Entre a criação e a destruição, a estabilidade e a inquietação, o pintor parecia encontrar definições contraditórias para o mesmo objeto (ou sujeito?) divino que pretendia conhecer.

É possível que ambos os extremos, na sua contradição, fizessem parte da mesma entidade que D'Assumpção cada vez tinha mais dificuldade em desvendar, no seu caráter abstrato. Que *Deus Cosmos* tenha sido uma imagem definidora para D'Assumpção torna-se claro: o pintor deixou, nas costas da tela (figura 73), uma série de símbolos alquímicos ou astrológicos (reconhecemos o símbolo do sol, equivalente ao do ouro: um círculo com um ponto no centro), além de outro símbolo possivelmente inventado pelo pintor (um triângulo rodeado por um círculo) usado em conjunção com o número “7” como imagem de marca. Aplicaria esta simbologia posteriormente em cartas, no verso de outras obras, ou junto da sua assinatura. Tal é o caso de uma carta de 7 de junho de 1964 enviada a Figueiredo, onde menciona, aliás, o *Deus Cosmos* nos seguintes termos:

“(…) Acabo de conseguir uma grande vitória sobre a matéria, e assim encontrei um elemento forte para a minha pintura. Você tinha razão quando me dizia para eu não por de parte a tentativa feita a medo no seu quadro ‘Deus Cosmos.’ A timidez que eu sentia também tinha uma certa realidade de minha parte, sabia muito bem que me aproximava pela matéria de tal forma que me [?] a pintura, e assim seria impossível sustentar a minha atitude artística.”

D'Assumpção mostrava ter consciência de estar a desbravar caminhos desconhecidos com esta obra, atribuindo-lhe a possibilidade de entrar numa nova etapa artística — fechou a carta citada acima deste modo: “estou convencido que o meu amigo vai gostar muito desta minha fase pictorial [sic].” De 1964 adiante, como veremos, chegariam diversas obras já afastadas das orientações geométricas que D'Assumpção começara a quebrar e diluir poucos anos antes.

Mas entre várias outras obras ainda possíveis de filiar à abstração geométrica de anos seguintes, salientamos uma composição não-intitulada (figura 74), datada de Oldenburgo, 1966, por ser um retorno mais óbvio aos modelos geométricos que D'Assumpção explorara no início da década. Tons intensos de azuis dominam toda a composição, devorando o olhar até este se fixar nos pequenos fragmentos a vermelho que D'Assumpção incluiu nos espaços criados pela interseção de linhas geométricas. Estas, aliás, revelam-se como a parte essencial da composição: sendo extremamente finas e de

tonalidade mais clara que o fundo, cintilam delicadamente à superfície do abismo azul que o pintor aqui projeta. À semelhança de outras obras desta época, D'Assumpção voltou a incluir os mesmos símbolos místicos no verso da tela (figura 75).

Por último, do ano da sua morte em 1969, chega-nos *Coração de Poeta* (figura 76),¹⁸⁷ que parece um retorno absoluto aos “vitrais” de finais da década de 1950 e inícios de 1960. Volta a surgir a estabilidade geométrica com a qual D'Assumpção inaugurara a sua fase abstrata, graças à predominância de interseções de linhas verticais e horizontais em grelha — mas, aqui, com a austeridade acrescentada da paleta, composta inteiramente por gradações escuras de vermelho.

A produção abstrata de D'Assumpção tem vindo a ser descrita como o seu melhor conjunto de obras. Nos termos encomiásticos de Carlos Garcia de Castro:

“(…) não obstante o mérito talentoso da fase surrealista deste Pintor, ele não é mais nada do que isso. D'Assumpção só é enorme no Abstracto. Pensar em D'Assumpção como pintor abre um parêntesis por sobre o surrealismo, em que foi simplesmente Bom, e não muito prolixo, nem sempre consistente. No Abstracto já não. Foi mais que Muito Bom, foi original, foi diferente, internacionalmente diferente, conformou filosofias, montou com ele uma arquitetura unívoca, substancial, do Transcendente.”¹⁸⁸

Pela sua extensão e consistência, certamente será a sua fase mais emblemática. Foi também a produção que o pintor mais abertamente discutiu, ainda que em termos vagos e largamente não-artísticos — a adoção progressiva deste tipo de abstração coincidiu com o aumento das tiradas e diatribes nas cartas enviadas a João Pinto de Figueiredo, por exemplo. É, aliás, de uma destas cartas que nos surge o título do presente capítulo: a 19 de novembro de 1964, terminando a mesma carta longa onde contara a Figueiredo do pânico que o levaria a mudar-se para a Alemanha com a sua mulher, D'Assumpção menciona, de maneira algo desorientada, que “o símbolo de *geometria celeste* cabalístico é este [...] que representa o sol, a pirâmide a virtude [...] a realização perfeita sentido artístico [sic]” —

¹⁸⁷ É de notar, no entanto, que esta obra suscita dúvidas de datação. A data de 1969 foi-lhe atribuída na exposição retrospectiva no Palácio Póvoas em 2000, mas na exposição da FCG em 1985 surge catalogada sob a data de 1958, época em que também se integraria plenamente.

¹⁸⁸ Castro 1990, p. 127.

desenhando, entre as linhas desta passagem, o dito símbolo, que reproduziria em obras posteriores.

Em que consistia, portanto, a geometria celeste? D'Assumpção, com forte pudor sobre os funcionamentos concretos da sua arte e cosmovisão, parece nunca os ter discutido. A sua correspondência evidencia de imediato que qualquer referência sua à arte era, na verdade, uma referência ao valor da arte e à sua necessidade, sempre em contraste com algum assunto mundano que criticava severamente. D'Assumpção não mencionava algum problema artístico que tentava resolver, nem pesquisas formais, nem avanços ou recuos de ordem técnica. Tudo o que pintava parecia ter uma clara auto-evidência para o pintor. Mas aí reside, portanto, a pista para a compreensão desta produção abstrata. D'Assumpção erguia esta obra já não como um espelho face à mundanidade material, como o fizera na sua produção figurativa e surrealista, mas como um refúgio. Como escrevera Figueiredo,

“(...) D'Assumpção era deísta, tinha necessidade de acreditar numa Razão Superior e o surrealismo, como todos sabem, é uma doutrina da imanência: para ele não há, não pode haver qualquer esperança extraterrestre. Em segundo, os surrealistas pretendiam contribuir com as suas obras para o “descrédito do mundo real” e D'Assumpção o que queria era criar outro mundo, esquecendo aquele em que vivemos como um sonho mau.”¹⁸⁹

“Criar outro mundo” corresponde a uma ampliação da ambição que vimos o pintor a revelar com a sua primeira grelha abstrata: a tentativa de lançar uma rede sobre o mundo de modo a capturá-lo e introduzi-lo à consciência transformara-se na autonomização desta rede — o próprio processo de consciencialização do mundo tornara-se no objeto da obra. A promessa de D'Assumpção, de que o verdadeiro autor da sua obra não era a sua mão, mas antes um Deus que não via e raramente se debruçava sobre si, finalmente via concretizado o seu verdadeiro sentido — foi esta produção abstrata que permitiu ao pintor alienar-se de si próprio, deixando as lógicas divinas da criação guiar o seu pincel.

Torna-se mais claro o problema suscitado por D'Assumpção para a crítica formalista da arte. D'Assumpção parece ter chegado a este ponto não pelo resultado de uma atividade

¹⁸⁹ Figueiredo 1985.

puramente artística, mas por um debate interno de princípios ideológicos, religiosos e sociais. Descartando esta possibilidade, vimo-nos a braços com as críticas de José-Augusto França, para quem D'Assumpção era um seguidor das propostas da nova Escola de Paris sem “verdadeira originalidade problemática,”¹⁹⁰ e de Francisco Bronze que, analisando a obra de D'Assumpção “ao nível dos esquemas mais gerais da forma,” concluíra que “muito pouco ficará de autêntica riqueza imaginativa se dela retirarmos o que de direito sabemos pertencer a pintores como Bazaine e Manessier.”¹⁹¹

A originalidade de D'Assumpção, portanto, é objeto de debate, e a resposta particular da história da arte está ainda por desenhar. Analisaremos a obra do pintor como uma mera descendência da produção dos pintores abstratos franceses, de quem pouco divergia em termos plásticos?

Já com distanciamento destes críticos, necessariamente criado ao longo do tempo e com as mudanças de ideias assim implicadas, a disciplina passou a conseguir reportar-se à arte abstrata de meados do século XX em sentido coletivo. Uma resposta à questão levantada acima teria de ter em conta que este espaço extra-artístico, extra-estético, explorado por D'Assumpção, foi aberto pela própria tendência artística à qual pertenciam Manessier e Bazaine.¹⁹² Se, na América, “em 1954, Clement Greenberg pôde escrever que ‘a arte é estritamente uma questão de experiência, não de princípios,’”¹⁹³ na Europa, pela mão dos autores existencialistas que vimos aliados aos pintores abstracionistas, tal ordem de prioridades foi invertida: “a pintura, em Merleau-Ponty, era apresentada como uma maneira de dar forma ao informe; a presença física no mundo permitia compreender uma época de dúvida, onde o pensamento racional já não era suficiente.”¹⁹⁴ Sartre, rematando esta ordem de ideias, chegaria a apresentar a arte como “um espaço de realização pessoal.”¹⁹⁵ Antes de ser o resultado de experiências formais, a pintura abstrata europeia desta época era pensada por estes autores como a concretização de princípios históricos e pessoais. Naturalmente, somos levados a concluir que a linguagem plena de sermões e

¹⁹⁰ França 2009, p. 286.

¹⁹¹ Bronze 1970, p. 49.

¹⁹² Jean René Bazaine (1904-2001) foi um pintor francês abstrato e uma das principais figuras da *Nouvelle École de Paris*. Tal como Manessier, foi também autor de vários vitrais.

¹⁹³ Harrison 2003, p. 1014.

¹⁹⁴ Joyeux-Prunel 2021, p. 33.

¹⁹⁵ Idem.

veneração que D'Assumpção adotou para pensar a arte foi herdada, mesmo que inconscientemente, destas ideias.

Se for possível generalizar as teorias dos autores existencialistas para esta arte abstrata, portanto, D'Assumpção não terá sido nem mais nem menos original que os restantes pintores seus contemporâneos, dado que partilhava os mesmos princípios do discurso destes pintores. Numa visão mais panorâmica da história, são a genuinidade e originalidade deste discurso em si que se colocam em causa — Adorno referiria que “o radicalismo estético, que socialmente não implica custos excessivos, deve pagar o facto de, na hora atual, os hotéis americanos estarem decorados com quadros abstratos *à la manière de...*”¹⁹⁶ e Béatrice Joyeux-Prunel ironizaria que:

“Em 1960, *Le Monde* publicou uma avaliação do mercado de arte contemporâneo: ‘inscrevemo-nos com seis meses de antecedência para um Manessier, como para um DS [modelo de automóvel].’ O novo carro da Citroën, o ápice da modernidade, fazia o furor; a pintura abstrata lírica também.”¹⁹⁷

Esta linha de pensamento convida a ter como objeto o próprio discurso, e não algum dos seus proponentes individuais. Mas os modelos definidos para o universal permitem-nos pensar o particular.

Se a pintura abstrata de D'Assumpção se comprometia declaradamente com a intenção de “dar forma ao informe” — de lidar com um objeto para o qual não bastaria a racionalidade humana — de que forma o fez? É certo que partilhava com Manessier e Bazaine o princípio básico do uso da geometria, depois diluída e distorcida, tal como Serge Poliakoff e Nicolas de Staël. Partilhava-o, também, com os pintores abstratos portugueses que mencionámos acima: Fernando Lanhas, Jorge de Oliveira, Joaquim Rodrigo, Fernando Lemos, Fernando Azevedo e, até certo ponto, Marcelino Vespeira — bem como Vieira da Silva se virmos, por exemplo, a obra *Interieur rouge* (figura III). Mas a obra de D'Assumpção, agora observada em conjunto, evidencia particularidades próprias. Colocando de parte as obras de menor formato, percebemos a existência de uma cadeia consistente de obras, a

¹⁹⁶ Adorno 2008, p. 54.

¹⁹⁷ Joyeux-Prunel 2021, p. 97.

maior parte telas, onde foi progressivamente explorando e modificando uma ideia básica: D'Assumpção começou na rigidez geométrica antes de terminar na sua distorção.

O sentido construtivo da sua obra, mais próximo da produção de Poliakoff e de Staël, é evidentemente mais forte nas obras abstratas mais recuadas, de finais da década de 1950 e inícios de 1960. Antes da plasticidade das pinceladas ou das acumulações de tinta, D'Assumpção parecia estar interessado no assentar de estruturas básicas. *Génesis* foi disso exemplo, bem como os dois cartões dados ao Museu Nacional de Arte Contemporânea (*Lirismo Azul e Meditação*), ou a maior parte dos quadros expostos em 1959 na Galeria Dominguez Alvarez (*Sibila, Antígona e Composição Mágica*). O que ressalta à vista nestas obras é a notável estabilidade encontrada pelo pintor: cada traço parece ter o seu lugar devido na composição. Cada retângulo, cada polígono, cada círculo se encontra em deliberada conjunção com as restantes formas, como se cada elemento implicasse a necessidade do elemento próximo de si. Nestas cosmogonias apresentadas visualmente por D'Assumpção, cada traço teria um papel designado a desempenhar. Figueiredo relata que:

“(...) passávamos ao *atelier* da Rua d’Artois, onde eu me detinha a admirar o contenso [sic] lirismo dos quadros do artista, logo notando no rigor do seu desenho, no seu espaço bem ritmado e repartido e também nas suas formas que, mesmo quando eram dinâmicas, sugeriam sempre um movimento ordenado e sem surpresas — o movimento de rodas ou pêndulos girando ou oscilando em torno de pontos fixos —, um evidente amor da Ordem, que era também amor da Imutabilidade¹⁹⁸ e que a meu ver traduzia um desejo manifesto de Absoluto.”¹⁹⁹

Se D'Assumpção teve alguma pesquisa artística, é possível que terá sido esta busca pelo lugar das coisas ao nível cósmico. O sentido da afirmação, frequentemente repetida, de que o pintor revestia a sua produção pictórica de significados litúrgicos, reside precisamente nesse lugar de *processo*, onde o ato de criação artística teria tanta importância quanto o produto final. Pintar, enquanto atividade, para D'Assumpção não se esgotava na pintura,

¹⁹⁸ Em nota de rodapé, Figueiredo acrescenta que “em quase todos os seus quadros D'Assumpção inscreve o número 7, por vezes ao lado da assinatura. Ora este número, segundo a mística gnóstica, que, como adiante veremos, ele muito bem conhecia, designa o que é *Imóvel* e *Imutável*.”

¹⁹⁹ Figueiredo 1985.

enquanto objeto acabado. O envolvimento do pintor com a cabala e com o ocultismo não se limitava a ponderações escritas, nem à inserção de símbolos em obras. Elisa Worm relata que D'Assumpção esteve seriamente investido na realização de elaborados rituais místicos, e tudo indica que tratava a sua produção artística do mesmo modo — não só pelo discurso moralista que encontrara para discutir a sua obra na correspondência com Figueiredo, por exemplo, mas pelo facto de se isolar religiosamente (suscitando, de novo, a figura do Eremita do tarot que tanto reivindicava para si mesmo) quando chegava o momento de pintar. Nesses momentos raros de inspiração, D'Assumpção parecia mostrar intolerância a qualquer elemento exterior ao ato de pintar, não permitindo interferências entre o seu pincel e a inspiração divina que acreditava estar a receber.

Neste sentido, é questionável se é legítimo “secularizar” D'Assumpção. Tal como os vitrais verdadeiros, para o pintor esta produção só faria sentido uma vez iluminada pela luz divina — literal, no caso dos vitrais, ou metafórica, no caso da sua pintura. Crucialmente, as obras abstratas do pintor não seriam objetos terminados, mas sim *mediações* em curso. Títulos de obras como “Meditação” são a pista mais evidente nesse sentido, dado que a meditação e a reza não são senão mediações litúrgicas entre o crente e o divino. A este conjunto, D'Assumpção adicionara a pintura. O significado que pode ser lido entre as linhas da objeção de Francisco Bronze ao facto de que o pintor “nunca se preocupou em deixar uma obra ou mesmo em pintar um quadro”²⁰⁰ torna-se, assim, mais claro. Por trás do desconforto desta crítica formalista residia o facto de que D'Assumpção não produzia objetos finais com uma problemática estética clara. Haveria, no fundo, que colocar a questão: estaria D'Assumpção a resolver problemas artísticos ou religiosos?

Regressando à questão inicial onde nos detivemos nestas interpretações, D'Assumpção não estaria senão a cumprir o destino aberto para a pintura com os desenvolvimentos parisienses a meio do século. Se os autores existencialistas viam na arte um meio de realização pessoal, mais ligado a significados históricos que estéticos, o último golpe foi desferido pelos próprios artistas desta época: vimos Atlan a opor-se ao academicismo da arte abstrata ortodoxa e Tapié a rejeitar as categorias clássicas da pintura (o belo, a forma, o espaço, a composição). Nesta conjuntura, tudo se tornaria válido na pintura abstrata. D'Assumpção não atentava contra os desenvolvimentos artísticos —

²⁰⁰ Bronze 1970, p. 49.

estava perfeitamente inserido neste discurso, pintando e acreditando com total sinceridade, substituindo um programa estético por um programa religioso de cunho pessoal, rejeitando as mesmas categorias pictóricas que Tapié rejeitara e procurando uma “autenticidade” que supostamente residiria para lá de tais conceitos acadêmicos como Atlan procurara.

Estes desenvolvimentos, insolitamente, forçam os campos especialistas da arte a lidar com problemáticas não-artísticas, resultando no descartar de tais problemáticas a favor da matéria propriamente plástica. Fica por esclarecer, nomeadamente, o porquê de estes artistas sequer precisarem das artes visuais — bem como a possibilidade de princípios extra-estéticos informarem a visualidade e vice-versa.

No caso de D’Assumpção, as interpretações que viemos a introduzir desde a sua produção figurativa levam-nos a pensar que a visualidade desempenhava um papel único para os seus propósitos. Se, na figuração, vimos o pintor a utilizar a visão como uma ferramenta de conceptualização e cognição, organizando o material visual em composições geometrizantes, no surrealismo, seguindo a definição eminentemente imagística que Freud atribuíra ao sonho, permitia-se a dar realidade visual a uma esfera invisível da existência humana. Não seria a abstração o aprofundamento de tal pulsão — a separação ainda mais agravada da materialidade humana e da dimensão cósmica-psicológica? O que devia causar espanto é que esta segunda dimensão continua a estar profundamente compenetrada com a visualidade. Antes de José-Augusto França ou Francisco Bronze rejeitarem como capricho a religiosidade de D’Assumpção, Hegel assegurava que:

“O Espírito da auto-alienação tem a sua existência no mundo da cultura. Mas, dado que este todo se alienou de si próprio, existe para lá desse mundo o mundo irreal da *consciência pura*, ou do *pensamento*. O seu conteúdo segue a forma do pensamento puro, e o pensamento é o seu elemento absoluto. Dado que, no entanto, o pensamento é primeiramente apenas o *elemento* deste mundo, a consciência apenas *possui* estes pensamentos, mas, por agora, não os *pensa*, ou está inconsciente de serem pensamentos;

estes existem para a consciência na forma de *pensamentos-imagem*.”²⁰¹

A dimensão espiritual da obra abstrata de D’Assumpção, a dimensão identificada com a consciência pura e criativa da divindade, obtida a custo da sua separação derradeira do mundo prosaico (“da cultura”), seria, em si, o elemento visual — não um apêndice desnecessário e removível, dado que “dá um passo para fora do seu mundo real em direção à consciência pura, mas permanece em si na esfera do mundo real e nas suas determinações.”²⁰² É o próprio processo de alienação, um jogo de tensões entre o real e o irreal, o mundano e o espiritual, o artista e a divindade, que dá origem a este campo de visualidade pura. A obra abstrata de D’Assumpção não se trataria daquela onde mais claramente depositou os seus significados pessoais e íntimos — testemunha, antes, os momentos em que o pintor mais se alienou de si próprio:

“(…) não existe nenhuma *res cogitans*, nenhuma coisa que também pense, o Espírito não é senão o processo de ultrapassagem dos imediatos naturais, do cultivar destes imediatos, de se retrair-em-si ou de os abandonar, de — porque não? — alienar-se deles. O paradoxo é tal que não existe nenhum Eu que preceda a ‘auto-alienação’ do Espírito: o próprio processo de alienação dá origem ao Eu de onde o Espírito é alienado e para onde depois regressa.”²⁰³

D’Assumpção “descolara” a geometria — o meio de cognição — dos imediatos naturais da figuração, os objetos que outrora se dedicava a conhecer. Seria essa cognição em si que tomara o protagonismo da sua obra: conhecendo, agora, não a mundanidade envolvente, mas antes o seu próprio ser. Nesse processo, o pintor encontrara na geometria uma objetividade suficientemente alienada para o fazer. A chave da evolução de composições estáticas e estáveis para composições caóticas e estilhaçadas reside, também, aí: o processo de conhecimento do espírito, levado aos seus limites, inevitavelmente testemunha o seu próprio despedaçamento. Não será coincidência que a cabala tenha permeado tão

²⁰¹ Hegel 1977, p. 321. Itálico no original.

²⁰² Idem.

²⁰³ Zizek 2014, p. 141.

intimamente esta produção — segundo Zizek, a cabala seria uma representação adequada de tal “ferida” fundamental do espírito:

“Na tradição da cabala, esta ferida primordial aparece sob a forma de um ‘recipiente estilhaçado.’ De acordo com a cabala lurianica (denominada por Isaac Luria [1534-72]), Ein Sof criou o mundo de modo a entender-se melhor a si próprio. Por ser infinito, Ein Sof era também informe e sem propósito — existia como energia pura. Resolveu, então, criar algo tanto com forma como propósito — seres humanos. Dado que a energia de Ein Sof preencheria todo o universo antes da criação dos seres humanos, a sua primeira ação teve de ser *tsimtsum*, ‘retração.’ De modo a dar espaço à criação, Ein Sof teve primeiro de criar um vazio dentro de si próprio, um espaço onde faria *yesh* (algo) de *ayin* (nada). No entanto, à medida que Ein Sof tentava encher este recipiente que havia criado com a sua luz, veio a catástrofe: a luz era demasiado intensa para se conter dentro do recipiente, e este estilhaçara-se.”²⁰⁴

A semelhança assombrosa da evolução da produção abstrata de D’Assumpção com esta cosmologia cabalística torna-se clara. Nas obras finais desta fase geométrica, o pintor testemunhou que “o quebrar do recipiente destruiu o universo ordeiro que Ein Sof começara a criar: pequenos fragmentos do recipiente, como estilhaços de vidro, espalharam-se e trouxeram caos ao universo.”²⁰⁵ Assim, podemos propor ainda mais claramente que as obras do pintor não eram objetos terminados, mas sim processos — à semelhança do Deus cabalístico: “Deus, aqui, é um *tornar-se (becoming)*, não um *ser (being)*: à medida que o mundo se desenvolve, soltam-se faíscas, nascem pessoas, e Ein Sof evolui para se tornar cada vez mais como si próprio.”²⁰⁶

Sendo processos, estão já subentendidas as suas mutações formais. Seguindo a alienação até ao extremo — procurando revelar todo o belo (e o terror...) contido nas “faíscas” e nos fragmentos produzidos durante estes desenvolvimentos cósmicos —

²⁰⁴ Zizek 2014, p. 142-143.

²⁰⁵ Idem.

²⁰⁶ Idem.

D'Assumpção abraçará totalmente o caos e instabilidade que já explorara nas obras finais deste ciclo, enveredando por uma vertente mais “lírica” ou informal da abstração.

III. 4 – A abstração por vias informais

“As obras falam como as fadas nos contos: queres o incondicional [Unbedingtes], será teu, mas incognoscível.”

Theodor Adorno²⁰⁷

É difícil balizar cronologicamente a arte abstrata de D’Assumpção entre uma fase geométrica e uma fase informal. Sendo verdade que a sua primeira grande produção consistente, entre 1958 e 1960, demonstra uma forte orientação geométrica, o pintor exploraria opções menos rígidas ainda dentro dessa cronologia e especialmente após 1961-1962. Este capítulo foi suscitado por tais opções, impossíveis de inscrever no âmbito da “geometria celeste” tanto ao nível da forma como da vocação. Corresponde às obras mais experimentais de D’Assumpção, cuja qualidade varia radicalmente entre pequenas obras aparentemente realizadas em série e sem grande esforço imaginativo, a composições vertiginosas de maiores dimensões. Compreende também a escassa, mas curiosíssima, produção escultórica do pintor.

Podemos considerar que o início desta tendência se verificou logo em 1951, um ano após a sua primeira grelha abstrata pura. *Os bicos dos cisnes negros* (figura 77), tela de dimensões apreciáveis, parece ser um resquício das experiências que D’Assumpção fizera com as convenções pictóricas de Van Gogh em Paris entre 1949 e 1950 — agora aplicadas ao abstrato. A composição configura-se através da ação de inúmeras pinceladas enérgicas e violentas: num fundo negro, D’Assumpção dispõe uma série de pinceladas azuis, com alguns rasgos menores de branco, vermelho e amarelo. A dimensão destas pinceladas varia ao longo da altura do quadro: pequenas e condensadas nos registos inferiores, vastas e arrojadas a meio da composição, criando um ritmo notável para o olho, que vai seguindo as diagonais das pinceladas em direção ao topo da composição.

Das obras que nos chegam, concluímos que demoraria quase uma década até D’Assumpção voltar a enveredar por opções abstratas mais informais. De 1951 a 1960, vimo-lo detido, primeiro, com as suas experiências surrealistas, e de seguida com os

²⁰⁷ Adorno 2008, p. 195.

“vitrais” geométricos. Em 1960, ano em que mostrara já sinais de mudança, pinta a *Séptima composição mística* (figura 78), um afastamento radical das suas composições geométricas, mas não inteiramente separado delas — D’Assumpção parecia querer distorcer e jogar com os princípios básicos que informaram as suas obras anteriores. A paleta, nomeadamente, é a sua: utiliza o mesmo vermelho, azul e negro de *Pintura (abstração)* (figura 68) e *Noite moderna* (figura 53). Aqui, no entanto, o azul e o negro servem apenas para criar alguns pontos focais na superfície pictórica: no topo, uma mancha elíptica e uma estreita faixa a azul; em baixo, um pequeno ponto azul, uma pequena mancha e duas linhas a negro. É o vermelho que domina a totalidade da composição, formando uma superfície onde D’Assumpção insere sugestões de uma linearidade geométrica. Esta, no entanto, trata-se apenas de um conjunto de linhas curvas, e parecem ser sugeridas não só pelo próprio desenho, presente mas muito diminuído, mas também pelos efeitos da luz a incidir no relevo da superfície pictórica — D’Assumpção cria subtis variações de textura em diferentes zonas da composição (figura 79), conferindo à obra um efeito quase escultórico, insólito para a sua produção artística desta época, pelo menos quando aplicado a este nível. O pendor místico também se manteve, a julgar pelo título.

Ainda em 1960, *Génesis II* (figura 80) foi uma experiência menos ousada, mais ligada à forma, mas ainda assim distinta da sua produção geométrica. D’Assumpção abandona completamente os contornos a negro por preferência a campos de cor independentes, numa paleta definida por gentis variações de azuis-claros e beges, pontuada por manchas negras dispersas ao longo de uma diagonal. A composição configura-se através da ação da pincelada, que forma longas faixas de cor dispostas paralelamente em linhas retas horizontais e verticais ao longo das margens, como se formassem uma moldura. Ao centro, partindo do canto superior esquerdo em direção ao canto inferior direito, D’Assumpção projeta faixas diagonais, concentradas no topo e difusas em baixo, como se pretendesse representar a *ação* do Génesis — da criação divina, entendida na sua componente eminentemente visual e sensual. Num dos relatórios encontrados entre os documentos da sua bolsa no arquivo na Fundação Calouste Gulbenkian, D’Assumpção menciona duas outras obras que serviram de estudo a esta versão final, referida como “obra capital” pelo pintor.

Do mesmo ano também nos chegam outras experiências menos consequentes. *Gatos* (figura 81) apresenta-nos a silhueta de um gato sentado, de costas voltadas, definida

abstratamente por longas pinceladas curvas em tons de negro, azul e vermelho. A obra apresenta grandes semelhanças com *Au vol d'oiseau* (figura 82), como se tivessem sido feitas em série: também nesta segunda obra D'Assumpção cria uma composição formada pela ação do arrastamento da tinta em longas pinceladas curvas, usando a mesma paleta. O resultado nesta obra, no entanto, é bastante mais abstrato, formando uma série de espirais e círculos. O elemento no registo superior da obra, três círculos divididos em metades vermelhas e azuis, é particularmente próximo das propostas de Robert e Sonia Delaunay,²⁰⁸ mas sem o cuidado e precisão linear que caracterizam o orfismo. Uma pequena obra não intitulada (figura 83) parecia inaugurar uma fase de experiências que D'Assumpção faria com a mancha de cor, aqui aplicada não pela ação da pincelada, mas pelo embeber do papel na própria tinta diluída, criando nódoas amarelas e cinzentas que o pintor complementa com uma série de traços a negro.

Chegado a 1961, D'Assumpção produzira outra grande tela abstrata numa veia marcadamente mais informal. *A grande composição de Tomaso Albinoni* (figura 84)²⁰⁹ incorpora uma paleta de tons metálicos frios e desbotados, variando entre cinzentos escuros, a castanhos ferrugentos e a amarelos pálidos. Sobre os amarelos, que dão fundo à composição, o pintor executa pinceladas retas e caóticas com os tons mais escuros, resultando numa mancha dramática e violenta. A referência a Tomaso Giovanni Albinoni (1671-1751), compositor barroco veneziano, pode não ser gratuita. Várias cartas do espólio de Figueiredo revelam o interesse de D'Assumpção pela música clássica, e Albinoni recebera atenção redobrada por volta de este mesmo ano: em 1958, o musicólogo milanês Remo Giazotto recuperara fragmentos de um manuscrito do compositor, que voltou a recompor sob sua própria autoria e que intitulara de *Adagio em sol menor*.

²⁰⁸ Ver, nomeadamente, a obra *Rhythmes* de Robert Delaunay, de 1934 (figura IV).

²⁰⁹ Esta obra surge intitulada de “A Grande Composição (homenagem a Albinoni)” no catálogo da exposição de homenagem a D'Assumpção na Galeria de S. Mamede em 1970 (nº XII, no catálogo) e está inventariada como “A Grande Composição de Tomaso Albinoni” na FCG (ver https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/a-grande-composicao-de-tomaso-albinoni-139058/), mas é possível que tenha tido um nome anterior. Num dos relatórios que encontrámos entre os documentos da bolsa do pintor, D'Assumpção refere-se a esta pintura nos termos mais laudatórios, vendo-a como “um dos pontos mais elevados que conseguira atingir na Arte,” e intitula-a de “IX composição mística.” As referências a Tomaso Albinoni parecem já vir de antes: num “índice de fotografias, provas tipográficas e recortes da imprensa” de outro destes relatórios, D'Assumpção refere-se a uma obra “de título ‘Composição’ sobre temas musicais de Tomaso Albinoni.” A fotografia desta obra é igual à figura 66 no inventário de obras desta dissertação.

Esta peça musical, no seu carácter eminentemente dramático e trágico, rapidamente atraiu atenção na cultura popular. No mesmo ano desta tela de D'Assumpção, 1961, estreara o filme *L'année dernière à Marienbad*, de Alain Resnais, que utilizou como tema musical a peça atribuída a Albinoni, que doravante voltaria a surgir em diversos programas de televisão, anúncios e filmes.²¹⁰ Estando D'Assumpção em Paris ainda em 1961, não se torna difícil de imaginar que esta poderá ter sido a fonte do seu interesse súbito em Albinoni — compositor aparentemente bastante ignorado, especialmente na cultura popular, até esta época. Se D'Assumpção se referiria a uma “grande composição” de Albinoni, portanto, não poderia ser outra senão esta.

O pendor melodramático da peça musical certamente teria interesse para o pintor, mas é a própria *forma* musical que seria relevante para esta pintura, por implicar diretamente a passagem do tempo. Se vimos as obras geométricas finais de D'Assumpção a evidenciar uma preocupação crescente com o movimento e com a instabilidade, identificados com alguma ação geradora (ou destruidora), as pinceladas livres e intuitivas deste ciclo de obras abstratas informais fortalecem ainda mais tal interpretação. Convidam-nos a deslocar o olho ao longo dos rasgos na superfície, imaginando a sua origem prévia e o seu destino futuro. A própria passagem do tempo ganha espaço pictórico na obra do pintor. É sem surpresa, portanto, que D'Assumpção voltaria a dedicar outra obra informal, possivelmente chegando a superar esta pintura em poder imaginativo, a um compositor musical, como veremos adiante.

De 1962 chega-nos uma série de pequenos trabalhos onde D'Assumpção parece investigar a conjugação das nódoas abstratas de pigmento, largamente diluídas em água, com a linha abstrata.

A primeira destas obras (figura 85) apresenta-nos uma composição sensivelmente piramidal. Na sua base, nota-se a predominância de curtas linhas verticais e paralelas, conjugadas com longas linhas horizontais. Destas, parte um emaranhado de linhas curvas aleatórias dispostas em triângulo, que D'Assumpção parece ter ornamentado com nódoas de cor, esbatidas pela sua diluição na água. A composição é rematada, acima, por mais linhas verticais paralelas, mais intensas e desconcertantes que as da base.

²¹⁰ Ver “Is Albinoni’s Adagio the biggest fraud in music history?” *CBC Music*, 24/02/2017. Disponível online em: <https://www.cbcmusic.ca/posts/18137/albinoni-adagio-g-minor-biggest-fraud>

Uma composição com a silhueta de um cavalo-marinho (?) (figura 86) revelar-se-ia um aperfeiçoamento destes modelos. A composição consiste em três elementos de diferentes complexidades: o maior, à esquerda, configura-se num jogo entre linhas paralelas e manchas de tinta castanhas, beges e cinzentas, que parecem formar a silhueta de um cavalo-marinho. O elemento central, de tamanho intermédio, é notavelmente mais abstrato: o pintor intercala formas curvas lineares com sombreados a cinzento. Já o elemento da direita prescinde quase inteiramente da linha, sendo definido pelo próprio sombreado.

De facto, num guache de título desconhecido (figura 87) o pintor parece aprofundar as experiências com a própria mancha de cor, limitando o uso da linha às margens da composição, como que definindo uma moldura de contornos tremidos e incertos graças à repetição (quase obsessiva?) de curtas linhas paralelas. Estas envolvem os elementos centrais da composição: uma série de nódos aleatórias em tons de azul, vermelho e branco, contrastando com o fundo dourado.

1963 seria outro ano chave para as tendências mais informais da pintura abstrata de D'Assumpção.

Começamos com um guache (figura 88) onde o pintor dá continuidade às experiências com a mancha de cor, aparentemente aplicada através do gotejar de tinta diluída sobre a superfície pictórica. Sobre este fundo de tons de bege e azul, D'Assumpção configura uma composição de formas vagamente geométricas, mas desprovidas da linearidade da sua produção geométrica. Estas formas, em tons de azul, negro e vermelho, são definidas apenas por contornos esbatidos, como se viessem da mesma tinta diluída usada nas manchas do fundo.

Uma pequena composição em tons de vermelho (figura 89) inauguraria uma tendência particular deste ciclo de obras. Aqui ainda de forma incipiente, D'Assumpção parece rasgar formas abstratas em tons azuis e esbranquiçados na superfície vermelha. Do lado direito da composição, o pintor dispõe uma forma circular dividida entre branco e um vermelho mais claro que o do fundo, dando à obra um ligeiro efeito de profundidade, como se fosse composta por diversas “camadas” pictóricas. Este efeito, como veremos adiante, será explorado mais a fundo em anos seguintes.

Usando uma paleta semelhante, *Composição* (figura 90), um pequeno óleo, difere da obra anterior pela nebulosidade das formas representadas. Num fundo de um vermelho intenso (que também se parece sobrepor aos restantes elementos em certos locais), D'Assumpção dispõe manchas em azul-escuro e amarelo. A sua nebulosidade vem do modo de pintar: as cores são dispostas através de curtas e intensas pinceladas, esbatendo qualquer contorno formado pela interseção destas formas.

Mirada (figura 91) e *Na mira* (figura 92) são pequenos guaches da primeira série de obras que mencionaremos para o ano de 1963. São duas composições bastante semelhantes e que parecem dar continuidade às convenções que o pintor na verdade já inaugurara em *Vidral* (figura 56): as pinceladas grossas e o uso das cores primárias (azul, amarelo e vermelho) em conjunção com o preto e o branco. Apesar da qualidade notavelmente inferior à restante produção abstrata do pintor, estas obras recorrem a um imaginário que parece ter tido longevidade na sua carreira, e incluímo-las neste capítulo por serem mais “espontâneas” que a geometria ainda bem demarcada de *Vidral*. Nestas obras, D'Assumpção projeta uma sucessão de quadrados formados pela ação do arrastamento da tinta no pincel, ao ponto de esta se ir esgotando e revelando o branco do papel. Os quadrados são interrompidos pontualmente por curtas pinceladas a amarelo e vermelho, e encerram um elemento circular central, formado pela mesma ação de arrastamento do pincel.

A segunda série de obras revela resultados mais interessantes. Começando por um pequeno óleo (figura 93), D'Assumpção usou uma paleta incomum na sua obra até então, incorporando tons ricos e ambíguos de azuis-esverdeados, amarelos e vermelhos-alaranjados. Estes são dispostos em manchas informes, vagamente geométricas, de contornos esbatidos e de aparência rugosa — mais uma vez, D'Assumpção demonstrava interesse na própria matéria pictórica e no relevo da sua superfície. Curiosamente, estas manchas parecem formar as feições estilizadas de um rosto humano: duas manchas mais escuras junto ao centro da composição formam os olhos, rematados acima por manchas retangulares azuis que se assemelham a sobrancelhas; entre estes, uma forma vertical a amarelo parece formar o nariz e, por baixo, duas manchas vermelhas formam os lábios. A curvatura das formas envolventes parece sugerir o contorno do rosto. Esta não seria a

última vez que D'Assumpção parecia incorporar características faciais em composições abstratas, como veremos adiante.

De seguida, outro óleo (figura 94) dá continuidade a estes moldes de modo mais linear e abstrato. D'Assumpção dispõe os mesmos valores cromáticos da obra anterior em longas tiras horizontais — ainda que “contaminadas” por manchas esbatidas em certos locais. São ainda interrompidas à esquerda por manchas em tonalidades de azul que formam um triângulo.

Composição balletica (figura 95),²¹¹ uma tela, poderia encerrar esta série de obras. É inteiramente abstrata, sem as sugestões faciais do primeiro óleo, mas sem a organização cuidada da segunda composição — as cores, iguais às das obras anteriores, são dispostas em manchas informes, parecendo brotar do canto inferior direito em tons de amarelo e espalhando-se pelo resto da composição em gradações de turquesa e escarlate.

Certamente a obra mais relevante que nos chegou de 1963 é *Homenagem a Tchaikovsky* (figura 96), pintada “na casa em que se havia suicidado o pintor Bernardo Marques.”²¹² É, à semelhança da *Grande composição de Tomaso Albinoni*, uma tela de dimensões consideráveis e dedicada a um compositor musical. A paleta, no entanto, difere da obra anterior — é um conjunto riquíssimo de tonalidades metálicas de bronze ou cobre e verde, como que representando a oxidação deste segundo metal. Estas cores são dispostas através de pinceladas enérgicas paralelas, dividindo a composição sensivelmente em duas metades: a inferior dominada por tons de bronze, a superior organizada em gradações luminosas de verde. É uma proposta evidentemente afastada das composições geométricas que realizava poucos anos antes, sendo a própria pincelada espontânea a configurar manchas e zonas de cor informes.

Terminando a seleção de obras que nos chegam de 1963, mencionaremos *Faces* (figura 97), um pequeno guache onde o pintor usa uma gama cromática limitada a vermelho, azul, branco e preto. Trata-se de outro ensaio sobre a ação de arrastamento de

²¹¹ Curiosamente não se trata da primeira evocação do balé (lembrar o *Poema balético coreografado por um cão*, figura 3, de 1946), e D'Assumpção acabaria por se casar com Elisa Worm, bailarina profissional, neste mesmo ano de 1963. Possivelmente tratar-se-ia de um domínio que sempre fascinou D'Assumpção — especialmente tendo em conta a atenção particular que mostrava ter com a profissão da sua mulher e com a arte balética no geral nas cartas a Figueiredo.

²¹² Figueiredo 1970.

tinta na superfície pictórica: D'Assumpção define longas tiras horizontais de cor em pinceladas inacabadas e rugosas. A diferença em relação às experiências anteriores é logo dada pelo título da obra — “faces” refere-se às formas curvas que o pintor dispõe na composição, assemelhando-se a olhos ou a narizes. Parece ter sido um motivo de interesse para o pintor, que voltará a conjugar este tipo de sugestões faciais estilizadas com composições abstratas em anos posteriores.

De 1964 chega-nos um número reduzido de obras, mas estas revelam-se curiosíssimas por serem bastante experimentais.

Sobre o mistério e espírito (?) (figura 98) apresenta-nos uma intrincada composição de linhas emaranhadas, muito semelhantes a arabescos. Estas variam em intensidade, agregando-se em zonas que se tornam mais escuras e dissipando-se em zonas mais claras.

A saudade (figura 99), uma aguarela, possivelmente será das obras mais “líricas” e informais de D'Assumpção: é uma composição formada exclusivamente por um jogo de luz e volumetria numa nebulosidade informe em tons de bege, mais claros junto ao centro e escurecidos nas margens laterais. Sobre esta superfície, à esquerda, o pintor “cinzelou” elementos curvilíneos em contornos de tonalidade sanguínea — como se fossem cicatrizes na superfície da pele.

A outra obra é uma tela de consideráveis dimensões e de título desconhecido (figura 100). É uma composição abstrata dominada, na metade superior, por uma superfície negra onde D'Assumpção abre duas zonas poligonais vermelhas, cor que se repete na metade inferior do quadro. Lá, o pintor parece “rasgar” segmentos da superfície em formas castanhas, antes de incluir uma faixa de tinta negra e outra a vermelho, rematando o quadro na parte inferior com tiras castanhas e amarelas. São modelos pouco convencionais na obra de D'Assumpção, bem como o acabamento que o pintor conferiu à superfície pictórica — uma textura rugosa e áspera, de aparência escultórica. Este relevo pictórico, que já vimos o pintor a experimentar em obras anteriores, terá o seu culminar numa obra posterior.

De 1965, estando D'Assumpção já em Oldenburgo, chegou-nos apenas uma pequena aguarela (figura 101) onde o pintor, num fundo simples e plano de tonalidades alaranjadas,

dispõe um elemento central irregular em tons metálicos de cinzento, assemelhando-se a mercúrio vertido sobre uma superfície.

Comparativamente, 1966 pareceu ser um ano mais incisivo para esta produção abstrata.

Mencionaremos primeiro uma série de desenhos e aguarelas de elevada complexidade — que, lamentavelmente, só nos chegaram em reproduções a preto e branco. O primeiro (figura 102) apresenta-nos uma experiência com gradações de sombra e luz organizadas numa composição circular ou em caracol, dando origem a várias manchas informes e intrincadas. Noutro desenho (figura 103), D'Assumpção volta a definir o mesmo tipo de manchas esbatidas, mas organiza-as dentro de formas triangulares intersetadas por linhas curvas e circulares — como se fosse um aperfeiçoamento, ou complexificação, dos modelos que já ensaiara num guache de 1963 (figura 88). Segue-se uma composição (figura 104) onde multiplica as manchas, resultando numa aparência notavelmente fragmentada. Por último, D'Assumpção parece ter cristalizado estes modelos num óleo (figura 105) onde volta a usar formas de contornos mais claramente geométricos, mas apenas como forma de organizar e enquadrar os sombreados informes que cobrem toda a composição numa complexidade difícil de abordar. D'Assumpção continuaria a explorar estes modelos em obras posteriores.

De seguida, chega-nos uma série de guaches claramente próximos de *Na mira* e *Mirada*, tanto pela paleta, como pelo acabamento e pelo uso geral da forma. O primeiro (figura 106) apresenta-nos uma composição formada por cinco tiras verticais azuis e uma vermelha com uma mancha amarela. Do lado esquerdo e do lado direito, seguindo obras que também já vimos acima, D'Assumpção dispõe olhos humanos estilizados, um amarelo e um vermelho. *Minuete* (figura 107) apresenta-nos uma composição com as mesmas cores organizadas nas mesmas tiras verticais, mas as sugestões de olhos estilizados tornam-se mais evidentes e, no canto superior direito, o pintor parece incluir o contorno de um rosto com as suas feições principais, também estilizadas. *Eiffel* (figura 108) e *Torre Eiffel* (figura 109) são ambas representações do monumento parisiense através de pinceladas rápidas e espontâneas, usando as mesmas cores primárias que temos vindo a mencionar. No segundo destes trabalhos, D'Assumpção voltou a usar as tiras de cor nas margens da composição,

criando uma moldura para o elemento central. *3 Magos* (figura 110), *9* (figura 111), e *Radiações* (figura 112) são outras obras que se pautam pelos modelos aqui definidos.

São obras de menor qualidade no repertório mais vasto de D'Assumpção, mas a quantidade de exemplares que nos chegam apontam para uma produção prolixa. Estaria o pintor a tentar responder às exigências de produção impostas pelo mercado, especialmente neste ano de 1966, quando começa a trabalhar para a galeria de Ursula Wendtorf?

Não obstante, do mesmo ano chegou-nos também um pequeno óleo, *Pintura* (figura 113), que parece ocupar um lugar intermédio entre a orientação geométrica da abstração de D'Assumpção e esta tendência informal. Em gradações de amarelos, laranjas e vermelhos, o pintor volta a definir uma composição geométrica, mas esbatendo notoriamente as fronteiras entre as formas. O foco parece ter mudado, novamente, para o jogo de texturas que é possível de criar através da conjugação dessas formas — D'Assumpção define um campo mais rugoso no canto superior direito, deixando um acabamento mais liso no resto do quadro.

Terminamos 1966 com dois desenhos. O primeiro (figura 114) é um pequeno ensaio com gradações de claro-escuro, onde o pintor volta a enveredar por uma tendência mais informal, pautando a composição através de manchas curvas definidas apenas pelos contrastes dos seus contornos. Já a segunda composição (figura 115) apresenta-nos com um caótico emaranhado de linhas curvas conjugadas com zonas sombreadas. Na metade superior, as linhas parecem convergir numa grande forma circular central.

A complexidade desafiante desta composição pode ter servido de modelo para *Solidão* (figura 116) de 1968, tela de dimensões salientáveis e certamente uma das obras de maior relevo deste ciclo abstrato. No centro da composição, o pintor dispõe uma encruzilhada de linhas e formas geométricas estilizadas em tons de vermelho e bordô. Sobre este elemento central, dispõe uma forma circular dividida numa metade vermelha e outra azul, onde insere triângulos e manchas informes de sombreado. Nas margens destes elementos, o pintor testemunha o estilhaçar completo da matéria pictórica: nas margens laterais, configura largos campos abstratos em gradações de negros e verdes/azuis desbotados, aplicados em pinceladas rápidas e espontâneas do lado direito e em sombreados cuidados do lado esquerdo. Nas margens inferiores, a composição parece

dissipar-se numa base triangular de tons claros, onde o pintor define duas formas circulares apenas através dos seus contornos.

Berlim 64 (figura 117) chegou-nos sem datação. Como vimos, no entanto, D'Assumpção residiu na capital alemã entre 1967 e 1968. A sua referência a *Berlim* no título, conjugada com a maturidade artística que já atingira plenamente nesta época, levam-nos a filiar esta obra, na verdade insólita no repertório do pintor, a uma cronologia mais tardia. Das obras abstratas que nos chegaram, esta será, provavelmente, a que confirma com maior certeza as apetências informais do pintor — e onde este parece cristalizar tendências escultóricas já antes verificadas. Trata-se de um cartão de dimensões consideráveis onde D'Assumpção cria uma superfície composta quase inteiramente por tons escuros de azul ou roxo, aproximando-se do negro, raramente pontuados por breves vislumbres de vermelho ou de um azul mais claro. Face à ausência de formas, o foco desta obra está no impasto enfático que o pintor constrói sobre a superfície do cartão, criando uma superfície extremamente rugosa e áspera. Se D'Assumpção já tinha anteriormente ensaiado mudanças de enfoque da forma para a matéria pictórica, aqui parece levar as experiências à sua conclusão extrema, resultando numa obra marcadamente dramática.

Esta obra abre oportunidade de mencionar os interesses escultóricos de D'Assumpção. É certo que o pintor deixou vários ensaios com o relevo da superfície pictórica, mas chegou a produzir várias esculturas de vulto em cronologia incerta (mas tardia). Não se sabe se terá sido um interesse despertado pela amizade com a escultora Anna Strackerjan — Elisa Worm refere que as relações de D'Assumpção com esta artista (e com Peter Salomon, arquiteto que também mencionámos) eram acima de tudo amigáveis, não havendo qualquer projeto artístico partilhado.

Com efeito, as duas esculturas que nos chegaram²¹³ permitem-nos levantar a hipótese que a obra escultórica de D'Assumpção não seria inteiramente dissimilar à sua pintura abstrata informal — razão pela qual a incluímos neste capítulo.

²¹³ Duas outras esculturas constam, sem reprodução fotográfica, no catálogo da exposição retrospectiva de D'Assumpção na Fundação Calouste Gulbenkian em 1985 — uma da coleção de João Pinto de Figueiredo e outra de Maria Amélia de Vasconcelos. No catálogo da exposição de homenagem de 1970 na Galeria S. Mamede, Figueiredo menciona, na cronologia, que em 1963 o pintor “faz algumas esculturas, destruindo-as quase todas,” indicando que a produção escultórica de D'Assumpção não se limitou àquelas que nos chegaram.

A primeira que mencionaremos (figura 118), em bronze, apresenta-nos um objeto de curvas fluidas. Da base maciça, a matéria escultórica parece erguer-se em altura, dobrando e girando até cair novamente, como se se tratasse de uma substância líquida ou viscosa congelada no tempo. A meio desta atividade matérica, D'Assumpção inclui “fios” finos, formando círculos junto ao cume da peça e linhas curvas a meio. A segunda que nos chegou (figura 119), um pequeno estudo em gesso encontrado na coleção de Elisa Worm, é um objeto de curvas semelhantemente tortuosas. Estas, que formam conjuntos de aparência bolbosa, parecem ser unidas por linhas de arame e fio, que por vezes formam pontos aguçados espetados no gesso.

São várias as obras filiáveis a este ciclo que nos chegaram de 1969, o último ano de vida do pintor.

Pascoaes (figura 120)²¹⁴, pequena tela, não nos apresenta grandes divergências dos ensaios que D'Assumpção praticara até aqui: é a mancha de cor, organizada caoticamente ora em pinceladas mais curtas ora em pinceladas mais longas, que forma uma composição dramaticamente estilizada. Noutra composição em tons de azul e dourado (figura 121), de título desconhecido, o pintor conjuga sugestões geométricas (contornos de círculos, de linhas retas e retângulos) com manchas esbatidas de cor, dividindo sensivelmente a composição numa metade azul e numa metade dourada. *Preto e branco* (figura 122), tela de dimensões notáveis, apresenta-nos uma composição formada por um conjunto de manchas e sombreados organizados em torno de círculos que se intersejam, em tons de vermelho, branco e azul. Encerrando este ciclo, *Estudo a vermelho* (figura 123), um pequeno cartão, parece seguir os modelos que D'Assumpção já ensaiara na composição em tons de vermelho de 1963 (figura 89) — também aqui o pintor parece construir camadas pictóricas através da delimitação de campos de sugestão geométrica dispostos na diagonal.

Como se viu ao longo deste capítulo, a produção abstrata informal de D'Assumpção não está cronologicamente separada da sua obra geométrica — e esta não foi uma distinção adotada pelo próprio pintor, apesar de estar consciente da sua existência pelo menos desde

²¹⁴ Na cronologia do catálogo da exposição de homenagem a D'Assumpção em 1970 na Galeria S. Mamede, Figueiredo indica que o pintor voltou a passar uma curta temporada em Amarante, na casa de Pascoaes, em 1969.

o tempo que passou na Alemanha. Numa longa carta de 7 de maio de 1967 a Figueiredo, D'Assumpção escreve:

“(…) tenho um maior número de pessoas conhecidas, entre eles alguns têm-se feito meus amigos (...) — entre eles conto o maior pintor baixo saxónio, o professor Redolf Niesmalm [sic],²¹⁵ um grande pedagogo e um bom pintor, homem de 65 anos, com um espírito artístico muito jovem — embora a nossa pintura contraste, pois ele é um pintor informal e considera a minha pintura, pintura de um forte construtivista — há entre nós uma mútua admiração que de certo vai ter raízes.”

De facto, o percurso de D'Assumpção levanta várias questões sobre a viabilidade da divisão estanque entre um abstracionismo geométrico e um abstracionismo informal — temos visto ao longo deste capítulo que as obras informais do pintor continuavam a ser contaminadas por sugestões geométricas. Por outro lado, vimos como D'Assumpção entendera a *Grande composição de Tomaso Albinoni*, uma das primeiras obras onde mais claramente enveredava por soluções intuitivas e gestuais, como “um dos pontos mais elevados que conseguira atingir em arte.”²¹⁶

Este facto sugere que D'Assumpção trabalhava com estas tendências abstratas como se fossem uma continuidade, e não tradições distintas com as suas próprias genealogias. Para o pintor, o estilhaçar (literal e figurativo) das suas obras geométricas parecia ter aberto espaço a experiências com toda uma gama de técnicas, composições e convenções pictóricas. É possível que D'Assumpção tenha encontrado nesta nova liberdade pictórica um

²¹⁵ Refere-se muito provavelmente a Adolf Georg Niesmann (1899-1990) artista de Oldenburgo que, como D'Assumpção corretamente refere mais abaixo na carta, vivia na Grécia por volta desta altura. Uma biografia e bibliografia do artista foi lançada por Jörg Michael Henneberg em Hans Friedl, *Biographisches Handbuch zur Geschichte des Landes Oldenburg* (Oldenburg: Isensee, 1992), 519-520. Disponível online em: <https://www.lb-oldenburg.de/pdf/biohandb/n.pdf>. Após cumprir o serviço militar de 1917 a 1918, Niesmann estudou na *Staatlichen Kunsthochschule* em Berlim de 1919 a 1922, onde teve contacto com grupos artísticos radicais, como o *Arbeitsrat für Kunst* e o *Novembergruppe*. Em 1922 obteve uma posição de docente de arte, posteriormente trabalhando como pintor de cenários para o teatro de Oldenburgo. A sua pintura até 1925 era largamente dominada pelo expressionismo dos artistas de *Die Brücke*, depois interessando-se pela *pittura metafisica* de Giorgio de Chirico após uma viagem a Itália. Após servir na II Guerra Mundial, passou os anos 50 em diversas experiências pictóricas, passando do expressionismo ao tachismo, e de volta à figuração, agora com sugestões abstratas — e posteriormente chegando à abstração informal, segundo esta carta de D'Assumpção.

²¹⁶ Citação retirada de um dos relatórios de D'Assumpção à Fundação Calouste Gulbenkian relativamente à sua bolsa, disponível no arquivo da Fundação.

método artístico mais próximo das suas sensibilidades místicas — onde o acaso, o espontâneo e o inesperado passavam a ter mais importância que a construção cuidada e planeada da geometria celeste.

Nesta altura, poderá ser vantajoso recuperar a terminologia que utilizámos no capítulo referente à obra figurativa de D'Assumpção — o “conceito” e a “intuição,” binómio kantiano que entendemos estar por trás, pelo menos conceptualmente, das designações de abstração geométrica e lírica. Podemos considerar que a revolta dos pintores abstratos informais para com aquilo que consideravam ser uma pintura abstrata académica, firmemente fundada sobre categorias pictóricas clássicas, foi uma viragem kantiana na pintura europeia da segunda metade do século XX. Antes destes artistas, para J.M. Bernstein, Kant já afirmava que:

“Ideias estéticas são a contraparte das ideias racionais. Ideias racionais são conceitos para os quais nenhuma intuição é adequada, enquanto que ideias estéticas são intuições para as quais nenhum conceito é adequado, ‘e que a linguagem, conseqüentemente, nunca consegue igualar nem tornar completamente inteligíveis.”²¹⁷

O abandonar da abstração geométrica — correspondente a conceitos racionais, prosaicos, ponderados e compreensíveis ou articuláveis através de meios não-artísticos — fez-se acompanhar do adotar de uma arte abstrata baseada na intuição: na apresentação de ideias resistentes “à influência da racionalidade discursiva, do entendimento e da razão.”²¹⁸

As obras mais informais de D'Assumpção — aquelas em que observámos maior complexidade compositiva e menor determinação da forma — participam nesta viragem. De facto, é possível que o pintor tenha lidado com estes desenvolvimentos à sua própria maneira. O estilhaçar da sua sólida e cuidada geometria mística terá sido também o seu testemunhar do final da racionalidade cosmológica da Cabala. Imperava, agora, o caos da criação, cada vez mais informe, abstrata, inefável. Como o pintor reparou em relação à sua *Grande composição de Tomaso Albinoni*, as composições complexas, as pinceladas bruscas e intuitivas, as manchas informes e as nébulas parecer-lhe-iam um aperfeiçoamento da

²¹⁷ Bernstein 1997, p. 95.

²¹⁸ Idem, p. 96.

rigidez geométrica e o atingir de um novo “ponto elevado” na arte. Conceptualmente, também, isto representaria um amadurecimento — D’Assumpção já não parecia procurar a definição exata dos planos divinos, mas sim os seus resquícios, os *estilhaços* desorganizados de uma tragédia cósmica que nenhuma mente mundana conseguiria voltar a reconstituir:

“Se, em vez de enfatizar o tornar visível o invisível, ou de trazer aos sentidos uma ideia da razão, como Kant está tentado a fazer, em vez de se apoiar na primazia da intuição, o que Kant exige é que a apresentação seja suficiente para resistir ao trabalho do entendimento.”²¹⁹

A dimensão temporal da obra do pintor torna-se mais clara neste ciclo de abstração informal: D’Assumpção deixara de se reportar a um passado perfeito, em identidade com o divino, passando agora ao presente cada vez mais abstrato e confuso — com um Deus cada vez mais irreconhecível e ausente.

Em suma, a abstração informal de D’Assumpção pode ser considerada dependente, porque descendente, da abstração geométrica — tanto em termos de conteúdo, como ao nível da forma. Esta teve de ser uma reflexão produzida pelo próprio pintor durante a sua atividade artística, não se baseando na adoção consciente de uma nova tradição pictórica pré-existente, mas no desenrolar imanente da sua obra. É certo que D’Assumpção não produzia obras em isolamento, e certamente observaria os desenvolvimentos da abstração na sua estadia em Paris e, mais tarde, na Alemanha: vemos ecos de Jean Bazaine, de Manessier (que por esta altura também explorava composições menos rígidas), de Staël (que nos volta a aparecer ao nível da textura pictórica das obras), de Jean Fautrier e das suas composições nebulosas, de Georges Mathieu e das suas pinceladas bruscas e intuitivas, e das composições caóticas de Jean Paul Riopelle. E, além de Adolf Georg Niesmann, D’Assumpção pareceu ter contactado pessoalmente outro pintor informal alemão: Fred Thieller.²²⁰

As comparações, no entanto, permitem-nos propor originalidades e dessincronias da pintura de D’Assumpção, que ora se mostrava mais moderada que alguns destes artistas,

²¹⁹ Bernstein 1997, p. 96.

²²⁰ Numa carta de 19/07/1967, a Figueiredo: “Amanhã vou conhecer pessoalmente o grande pintor alemão Fred Thieller. Espero gostar dele pessoalmente pois a sua pintura agrada-me muito — ele tem uma certa importância dentro da pintura moderna actual.

ora mais enfática que outros — menos gestual, mais geométrica, menos intuitiva e mais conceptual. É, portanto, problemático inscrever a obra de D'Assumpção entre duas categorias estanques da abstração. Permitindo-nos desdobrar este binómio kantiano, Adorno propôs uma situação de síntese e hibridismo na arte moderna — onde estes termos não são apenas conceitos passivos, *a posteriori* e prescritivos, mas sim momentos historicamente fundados que intervêm ativamente na elaboração artística. Segundo Bernstein:

“Adorno é incansável no seu tratamento de obras de arte como produtos sintéticos com momentos conceptuais e intuitivos. No entanto, o elemento central da sua transformação de Kant é a sua igualmente incansável reinscrição dos termos da síntese, do que o conceito e a intuição podem ser. A intenção de Adorno ao ‘figurar’ a prática artística em produtos sintéticos enquanto ‘trans-figura’ os termos dessa síntese é revelar como as formas teóricas ‘conceito’ e ‘intuição’ (...) são em si produtos de uma história — são formas produzidas, e portanto histórias sedimentadas, cuja exclusividade mútua e interdependência atual exige reflexão.”²²¹

O que nos parece vital nesta leitura de Adorno é que a reinscrição destes termos ocorre ao nível da própria prática artística. Entendê-los deste modo permite-nos perspetivar a forma como se tornavam questões que ocupavam diretamente os artistas, donde:

“A arte é esta reflexão, que é o que faz da arte filosófica e que torna reflexões sobre a arte em ‘reflexões secundárias,’ dado que a síntese artística toma direções diferentes do mundo não-artístico (...) o que Adorno questiona na visão tradicional é que a dualidade do conceito e da intuição seja fechada e não-mediada, que o momento intuitivo careça sempre de significado (sentido) e significância, e que o momento conceptual careça de determinação (sensível) e de materialidade. Pelo contrário, é justamente a separação *rígida* do conceito e da intuição, do universal e do particular, que Adorno vê a arte a questionar.”²²²

²²¹ Bernstein 1997, p. 199.

²²² Idem. Itálico no original.

Se o desenrolar da obra de D'Assumpção conduziu o pintor à união entre o abstracionismo geométrico e o informal, entre o conceito e a intuição, é possível que o resultado desta união tenha correspondido à última reflexão artística do pintor — as triunfais composições místicas, com a sua geometria clara e onde cada elemento desempenhava o seu próprio papel em articulação com os restantes elementos, deram lugar à confusão visual. Isto transporta-nos de volta aos primeiros apelos que observámos (nomeadamente de Eduardo Valente da Fonseca) para que a obra de D'Assumpção seja analisada na sua própria especificidade: este ciclo de obras corresponde, possivelmente, às produções mais ricas e complexas do pintor, que mais surpreendem e confundem o espetador — um momento de assombro em risco de ser prejudicado pela racionalidade prevista pela categorização artística. Segundo Adorno:

“Quanto mais compactamente os homens cobriam o que é diferente do espírito subjectivo com a rede das categorias, tanto mais profundamente se desabituarão da admiração perante esse *outro* e, com familiaridade crescente, se frustraram da estranheza. A arte, como que numa gesticulação bem depressa fatigada, procura, debilmente, reparar isso. Leva *a priori* os homens à admiração, como outrora Platão exigia da filosofia, que se decidiu pelo contrário.”²²³

Restaria procurar as coordenadas desta reflexão artística final de D'Assumpção, e temos reunidos os principais elementos para as propor. Como no ciclo de obras anterior, esta reflexão teria de ser visual e religiosa — domínios inseparáveis para o pintor. Seria guiada já não pelo disciplinamento da intuição artística pelo conceito místico, mas pela significação mística da intuição artística e pela materialização artística do conceito místico. Acima de tudo (desde logo pela correspondência cronológica com os anos finais do pintor) seria uma reflexão desesperada e insustentável: D'Assumpção tinha de partir dos finais da sua produção abstrata geométrica — o estilhaçar do recipiente místico da Cabala, causado

²²³ Adorno 2008, p. 195. Itálico no original. O autor tinha já discutido brevemente o mesmo assunto em *Minima Moralia*, onde afirma que as experiências estéticas cruas obtidas da submissão à “lei formal” imanente de cada obra têm maior força que “as análises compreensivas e totalmente fundamentadas de noções como ‘estilo’, cujas reivindicações de cientificidade são feitas à custa de tal experiência” (v. Adorno 2020, p. 75). Adicionalmente, é de reparar que, nesta passagem, Adorno equipara a filosofia (sob Platão) à prática artística — espelhando a sua equiparação da prática artística à filosofia, na citação anterior de Bernstein.

pela ação cega do próprio Deus criador. Continuemos a cosmologia cabalística, partindo do momento desta tragédia:

“Em vez de um mundo harmonioso, os seres humanos entraram num mundo quebrado cheio de ‘restos’, centelhas de luz divina espalhadas. Cada ser humano tem o dever de libertar as centelhas de luz destes restos através do estudo correto da Cabala — só quando todas as centelhas estiverem livres poderá Ein Sof reconstituir-se, trazendo o mundo perfeito que desenhara no momento da criação.”²²⁴

É palpável a correspondência da obra informal de D’Assumpção a estes propósitos cabalísticos. Não serão as suas composições de pinceladas caóticas, com os seus contrastes de luminosidade e cor, a procura por tais centelhas de luz divina? Não adivinha tais restos de matéria cósmica nos pequenos contornos luminosos de geometria, perdidos entre manchas nebulosas?

Parece ter sido nesta tarefa ingrata, portanto, que D’Assumpção terminou o seu percurso. Num mundo tão abstrato e inefável quanto a própria divindade cabalística, um projeto artístico desta natureza seria insubsistente. O pintor pretendia a impossibilidade de vislumbrar a poesia na “prosa da vida” — a condição das “leis rígidas e da divisão do trabalho onde são consumidos produtos sem qualquer compreensão da sua produção nem conhecimento dos seus produtores,” e a separação “entre a personalidade do próprio indivíduo e a consciência de leis, princípios e máximas para o bem geral.”²²⁵ É nesta situação que Hegel via a precondição para o florescimento da última forma de arte na sua filosofia, a arte romântica. A essência desta arte residiria no próprio âmago cristão que animava o pincel de D’Assumpção: uma arte praticada a partir da “contradição entre a aspiração à liberdade substancial e a rejeição da vida ética,”²²⁶ leia-se, o abandono do mundo material e não-livre por preferência pelo transcendente livre e incondicional, mas incognoscível e

²²⁴ Zizek 2014, p. 143.

²²⁵ Rose 2009, p. 148. Podemos inscrever, neste âmbito, a participação inconsistente do pintor em projetos de ativismo político.

²²⁶ Idem, p. 122. A autora esclarece, mais adiante, que esta contradição remontava à própria história de Jesus que, ao lidar com uma semelhantemente “prosaica” sociedade romana, pregava que “todos os laços éticos, tanto a família (vida ética natural) como a política (vida ética pública), são insignificantes em comparação com o dever de discipulado” — ensinando, nomeadamente, que os seus discípulos deviam preferi-lo aos seus pais e mães.

inalcançável. Numa sociedade onde a arte se autonomizou das restantes instituições sociais, onde “a contradição social predominante entre a existência real e a união política forçada e abstrata (o estado legal) dá origem a uma religião baseada num subsequente divórcio entre a existência (...) e um significado religioso removido do mundo social e político,”²²⁷ a prática artística adquire um novo significado:

“Re-presenta a contradição da consciência religiosa entre significado, uma divindade infinitamente removida, e configuração, a sua aparência no meio sensual — um meio que é agora degradado, e com o qual tal significado não pode ser unificado.”²²⁸

É possível que a (sub)consciência artística europeia da segunda metade do século XX se tenha apercebido das contradições que Hegel já preconizava.²²⁹ A situação de crise da pintura, como vimos, levou ao surgimento de práticas artísticas cada vez mais removidas dos meios tradicionais da arte, como se esta se tivesse tornado (mesmo que momentaneamente) numa causa perdida. A resposta de D’Assumpção às manifestações artísticas pós-modernas, no entanto, já nos é conhecida. O pintor haveria de se afundar juntamente com a pintura abstrata que praticava. Se propusemos que as mutações artísticas desta época corresponderiam não só a mudanças na estética, mas também na ética, percebemos a irrepreensibilidade (e imutabilidade) da ética de D’Assumpção — “Significa a morte da vida divina e dá origem à negação da existência e da atividade transformativa e, portanto, da atualidade. *Life is experienced as the grave.*”²³⁰

²²⁷ Rose 2009, p. 145.

²²⁸ Idem.

²²⁹ Uma análise especulativa da possível relação entre Hegel e a arte abstrata foi desenvolvida em Pippin 2002.

²³⁰ Idem, p. 170.

CONCLUSÃO

A proposta desta dissertação foi de desenvolver uma investigação sobre o pintor Manuel D'Assumpção. Contando apenas com trabalhos de natureza incompleta e fragmentária, o pintor carecia de um estudo sistematizado que contemplasse a constituição de uma bibliografia mais completa, de uma tentativa biográfica mais detalhada e sem os investimentos emocionais que caracterizaram os trabalhos passados e, por fim, de um inventário de obras tão completo quanto possível. Uma vez constituído este inventário foi finalmente possível observar a obra de D'Assumpção como um todo e organizá-la segundo ciclos mais ou menos consistentes de acordo com as principais problemáticas formais e teóricas que ocuparam o pintor.

Os trabalhos que caracterizaram a investigação regeram-se, primeiro, pelos primeiros contactos com os textos mais acessíveis sobre o pintor — essencialmente catálogos de exposições. Através das tentativas bibliográficas lançadas nestes catálogos, juntamente com pesquisas em bases de dados de bibliotecas e com a orientação atenciosa que nos foi prestada, foi possível trazer à luz outros textos de relevo sobre D'Assumpção. Um inventário preliminar foi constituído através destes catálogos que, naturalmente, apresentavam escassas reproduções de obras, especialmente a cores. As lacunas do inventário foram sendo preenchidas através dos restantes passos da investigação: desenvolvemos pesquisas em leiloeiras e antiquários; entrámos em contacto com os herdeiros do pintor — a viúva, Elisa Worm, e seu neto — o que nos deu acesso ao relevante espólio de correspondência entre João Pinto de Figueiredo e D'Assumpção, além de uma entrevista com Elisa Worm e as obras da sua coleção pessoal; tivemos, ainda, acesso aos documentos relativos ao processo de bolseiro do pintor na Fundação Calouste Gulbenkian onde, além de várias cartas à Fundação e outras personalidades relevantes, encontrámos fotografias de obras (algumas de paradeiro atual desconhecido) e de exposições em que D'Assumpção participou. Naturalmente, estes trabalhos também trouxeram à luz vários outros detalhes biográficos do pintor.

Com uma imagem mais clara da obra, e da personalidade artística por trás dela, construímos descrições formais e interpretações feitas à luz de uma produção teórica que

julgámos adequada para a compreensão dos problemas levantados pela pintura de D'Assumpção.

Evidentemente, ainda resta trabalho por fazer — particularmente no que toca aos objetivos mais distantes e menos acessíveis. É inestimável a quantidade de obras que pode ter ficado em Paris e na Alemanha, que compreendem períodos de produção intensa para D'Assumpção. Com a passagem do tempo foi perdido o rasto de várias obras. Outras situam-se em coleções privadas inacessíveis ou distantes, ou que entretanto desapareceram ou se desagregaram — tal é o caso da coleção de João e Jeanne Pinto de Figueiredo, que esteve a ser leiloadada precisamente durante o processo de elaboração desta dissertação.

Assim sendo, esta dissertação não fecha o estudo de Manuel D'Assumpção. Se contribuir, antes, para a abertura de novos interesses sobre este pintor, esperamos ter cumprido o nosso propósito principal: de explorar a posição inquietante ocupada pelo artista e pela sua obra nos panoramas histórico-artísticos nacionais e internacionais.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- AAVV. *D'Assumpção*. Catálogo de exposição comissariada por João Pinto de Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- AAVV. *Homenagem a D'Assumpção*. Catálogo de exposição coordenada por Margarida Leite Rio. Portalegre: Câmara Municipal de Portalegre, 2000.
- AAVV. *O Rosto da Máscara: a Auto-Representação na Arte Portuguesa*. Catálogo de exposição coordenado por António Rodrigues. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994.
- Bronze, Francisco. "Carta de Lisboa," *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, Nº 58, pgs. 49-52, 1970. <https://coloquio.gulbenkian.pt/al/sirius.exe/artigo?1705>
- Castro, Carlos Garcia de. "D'Assumpção: Seis Anos no Alentejo," *A Cidade: Revista Cultural de Portalegre*, Nºs 4/5, pgs. 97-166, 1989/1990.
- Coutinho, António Martinó. "De Régio a D'Assumpção passando por Barrias," *A Cidade: Revista Cultural de Portalegre*, Nºs 4/5, pgs. 167-176, 1989/1990.
- Figueiredo, João Pinto. *D'Assumpção: Obras Desconhecidas*. Catálogo de exposição comissariada por Figueiredo. Lisboa: Galeria Ottolini, 1974.
- Figueiredo, João Pinto. *Homenagem a D'Assumpção*. Catálogo de exposição comissariada por Figueiredo. Lisboa: Galeria S. Mamede, 1970.
- Fonseca, Eduardo Valente da. "Três Pintores Portugueses. Três Concepções da Nossa Realidade. D'Assumpção, Eduardo Luís, António Quadros," *Celtica: Cadernos de Estudos Galaico-Portugueses*. 1961.
- França, José-Augusto. *Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.
- França, José-Augusto. *História da Arte em Portugal: o Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- França, José-Augusto. *Pintura Portuguesa Abstracta em 1960*. Lisboa: Artis, 1960.
- Gonçalves, Rui Mário. "D'Assumpção," *A Cidade: Revista Cultural de Portalegre*, Nºs 4/5, pgs. 93-97, 1989/1990.
- Guimarães, António Pinheiro. Panfleto de Exposição de D'Assumpção na Galeria Dominguez Alvarez. Porto, s/d (1959?)
- "Manuel D'Assumpção," *Expresso*, 04/01/1986.
- "Manuel D'Assumpção: A personalidade e a obra," *Dia*, 17/01/1986.
- "Manuel D'Assumpção – viver também cansa," *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 18/01/1986.
- "Retrospectiva de D'Assumpção," *Diário de Notícias*, 17/12/1985.

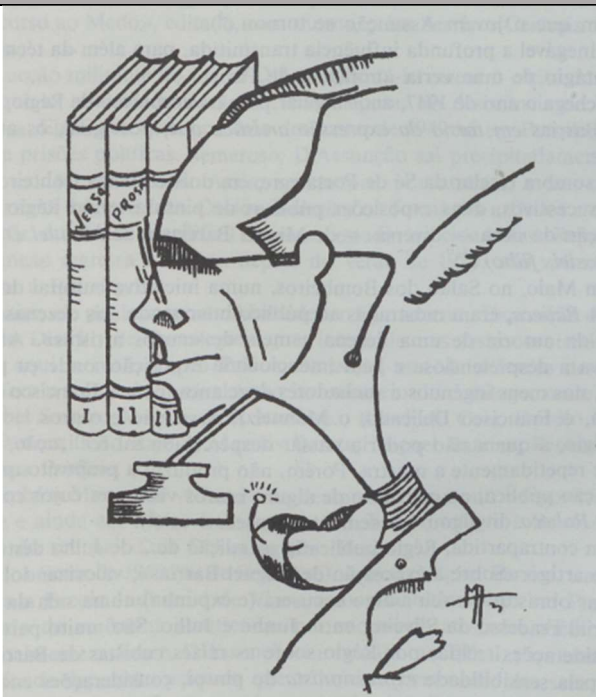
BIBLIOGRAFIA GERAL

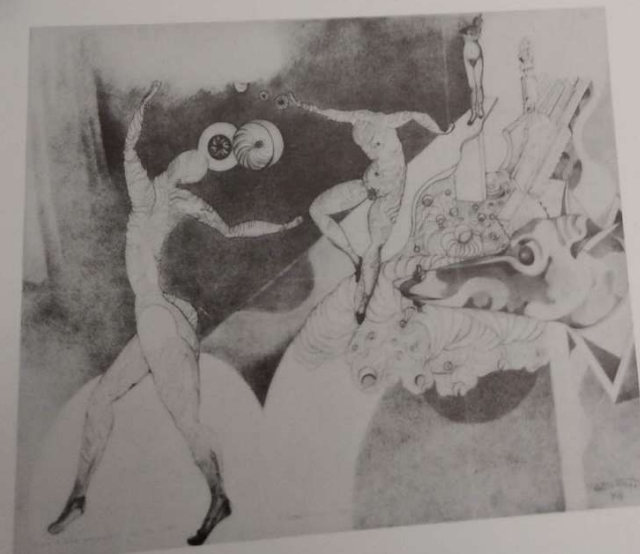
- Adorno, Theodor e Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. Londres: Verso, 1997.
- Adorno, Theodor. *Minima Moralia*. Londres: Verso, 2020.
- Adorno, Theodor. *Negative Dialectics*. Londres: Routledge, 2004.
- Adorno, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- Beech, Dave. *Art and Labour. On the Hostility to Handicraft, Aesthetic Labour and the Politics of Work in Art*. Boston: Brill, 2020.
- Bernstein, J. M. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- Buchloh, Benjamin H. D. *Formalism and Historicity. Models and Methods in Twentieth-Century Art*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2015.
- Bürger, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- Castro, Laura. *Dórdio Gomes*. Arraiolos: Câmara Municipal de Arraiolos, 2021.
- Didi-Huberman, Georges. *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- Dossin, Catherine e Béatrice Joyeux-Prunel. "The German Century? How a Geopolitical Approach Could Transform the History of Modernism," *Circulations in the Global History of Art*. Nova Iorque: Routledge, 2016.
- Dunn, Rex, Zhoe Granger e Peter Osborne. "Art and the Commodity Form," *Platypus Review*, Nº92, Dezembro de 2016. <https://platypus1917.org/2016/12/21/art-commodity-form-3/>
- Esquível, Patrícia. *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.
- Falcão, Feliciano. "Pintores de Portalegre," *O Semeador*, janeiro de 1979.
- Foucault, Michel. *History of Madness*. Londres: Routledge, 2006.
- Harrison, Charles e Paul Wood (ed.) *Art in Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Hauser, Arnold. *História Social da Arte e da Cultura. A Era do Filme*. Lisboa: Vega, 1989.
- Hegel, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (ed. T.M Knox). Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Hegel, G. W. F. *Phenomenology of Spirit* (ed. A. V. Miller). Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Hodin, J. P. *Manessier*. Nova Iorque: Praeger Publishers, 1972.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. *Naissance de l'Art Contemporain: 1945-1970. Une Histoire Mondiale*. Paris: CNRS Éditions, 2021.

- Kantor, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Massachusetts: MIT Press, 2002.
- Krauss, Rosalind E. *The Optical Unconscious*. Massachusetts: MIT Press, 1996.
- Lebensztejn, Jean-Claude. "The Lost Center," *Selva: A Journal of the History of Art*, Vol. 2, pgs. 109-124, 2020. https://selvajournal.wpenginpowered.com/wp-content/uploads/2020/10/7_Lebensztejn-1.pdf
- Lemos, Mário Matos e. *Candidatos da Oposição à Assembleia Nacional do Estado Novo (1945-1973): um Dicionário*. Lisboa: Divisão de Edições da Assembleia da República e Texto Editores, 2009. https://www.parlamento.pt/ArquivoDocumentacao/Documents/Candidatos_Oposicao.pdf
- Pippin, Robert B. "What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)," *Critical Inquiry*, Vol. 29, No 1, pgs. 1-24, 2002.
- Preziosi, Donald. *The Art of Art History*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Rose, Gillian. *Hegel Contra Sociology*. Londres: Verso, 2009.
- Verlaine, Julie. *Les Galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2012.
- Zizek, Slavoj. *Absolute Recoil. Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*. Londres: Verso, 2014.

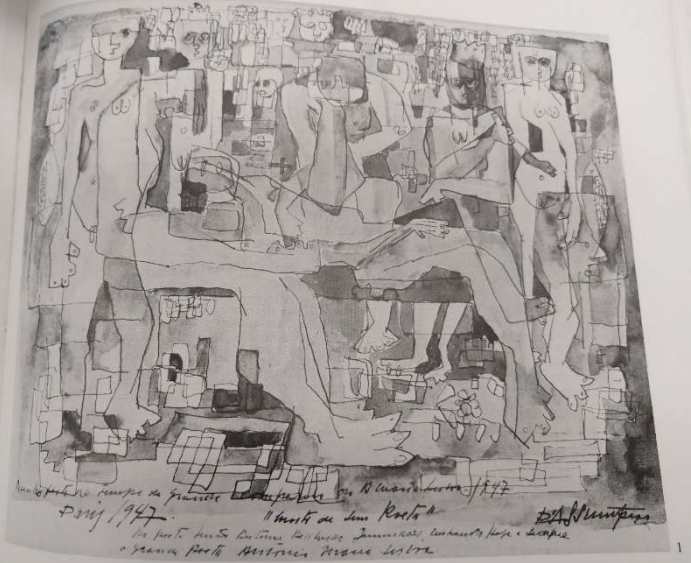
INVENTÁRIO DA OBRA

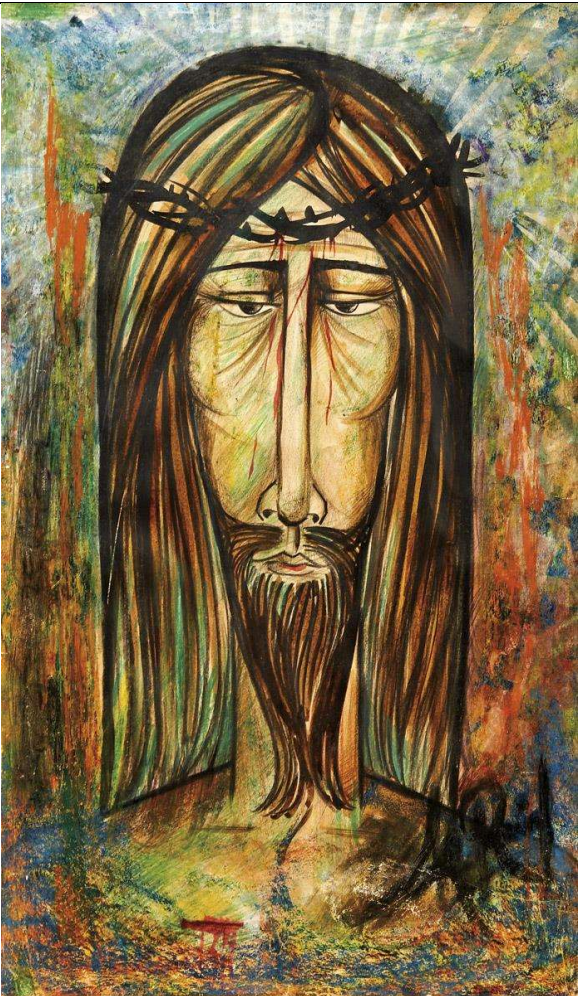
Nota: Este inventário está incompleto — nomeadamente em relação às importantes componentes gráficas e escritas que estão presentes em muitas obras de D'Assumpção — e deve ser considerado um primeiro esboço. Temos, ainda, notícia de outras obras (mencionadas em catálogos de exposições ou na correspondência do pintor) que não são aqui contempladas por falta de reproduções fotográficas. O inventário está organizado, primeiro, segundo a ordem de referência das obras ao longo do texto da dissertação. Mas de modo a constituir uma inventariação mais completa incluímos, de seguida, uma série de obras que não foram mencionadas acima. A coluna esquerda, contendo os números das figuras a que cada obra corresponde no texto, contem também, entre parênteses, o número da página em que a obra é analisada.

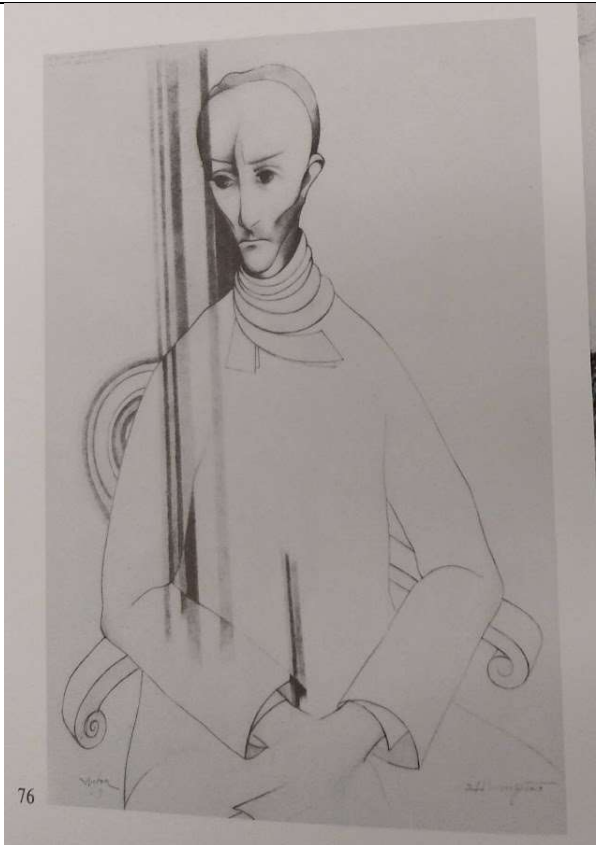
Nº Fig. (Pág.)	Imagem	Título e datação	Dados	Informações
1 (p. 42)		Caricatura, 1945.	/	Publicada em A <i>Rabeca</i> , 14/11/1945.

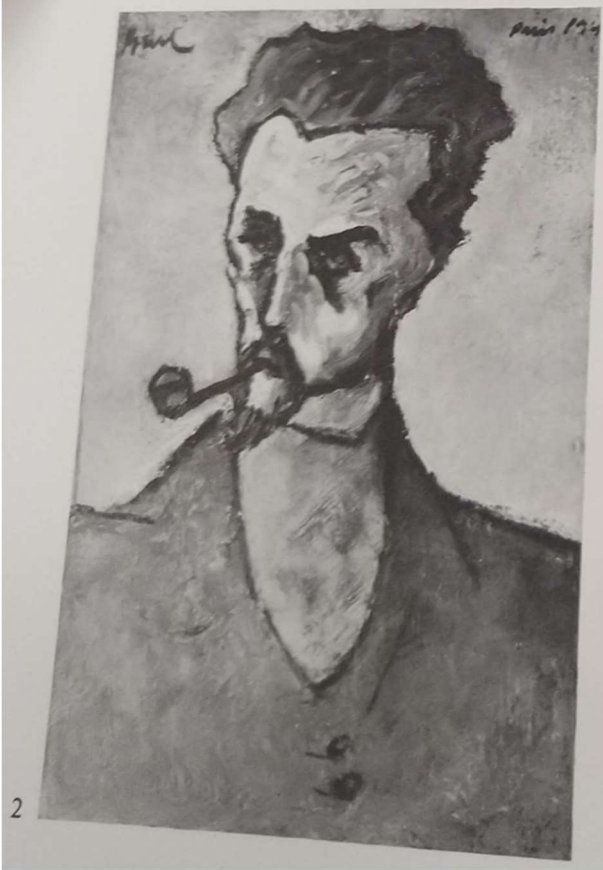
2 (p. 42)		Caricatura, 1946.	Desenho a tinta e guache sobre papel. 30 x 19.5 cm.	Publicada em <i>A Rabeca</i>, 15/01/1946.
3 (p. 42)		Poema balético coreografado por um cão, 1946.	Desenho. 48 x 61 cm.	Coleção de João Pinto de Figueiredo. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985.

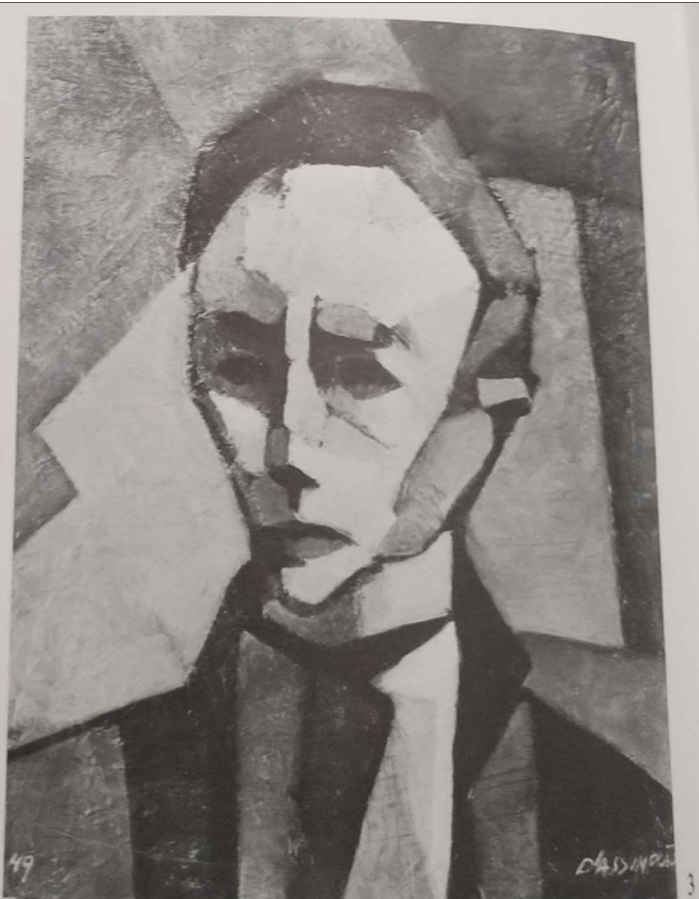
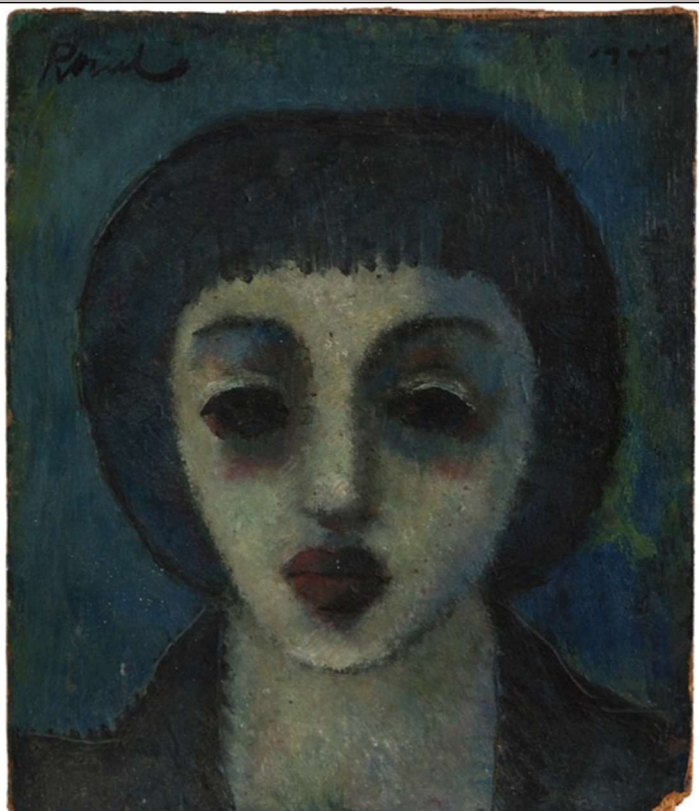
4 (p. 43)		Sibylla e o sexual mágico, 1946.	Desenho. 66 x 46 cm.	Coleção de Elisa Worm. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985.
----------------------	---	---	-----------------------------	--

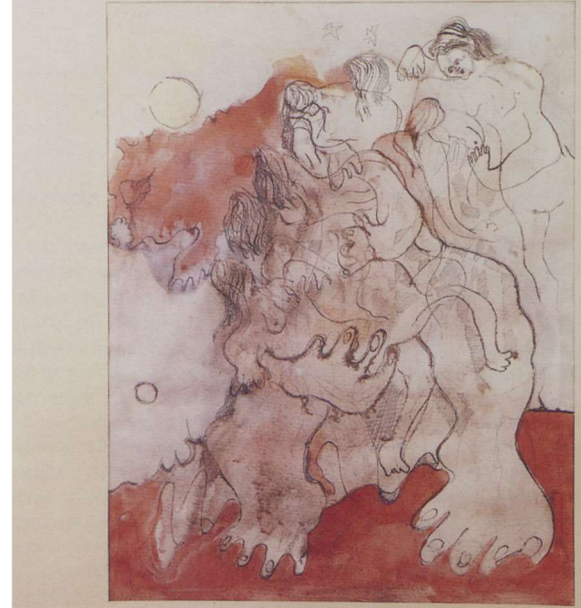
5 (p. 43)		Actor, 1947.	Desenho a grafite. 18 x 7 cm.	Coleção de João Pinto de Figueiredo. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985.
6 (p. 43)		Morte de um poeta, 1947.	Aguarela. 26 x 21 cm.	Coleção de António Pinheiro Guimarães. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985.

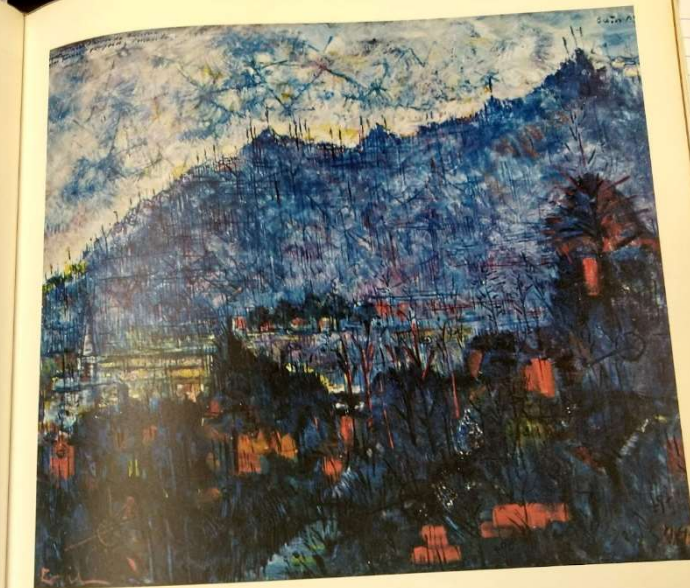
7 (p. 44)		Sem título (retrato de Jesus), 1947.	Técnica mista sobre papel. 63 x 37 cm.	Coleção privada. Obra leiloadada em 02/01/2015, Cabral Moncada Leilões, leilão 165, lote 115 (https://www.cml.pt/leiloes/2015/165-leilao/1-sessao/115/sem-titulo)
8 (p. 44)		Sem título, s/d.	Óleo sobre contraplacado. 25.5 x 33.5 cm	Coleção de António Olmos. Nota: apesar de a obra não estar datada, a assinatura e configuração formal apontam para um período recuado na carreira de D'Assumpção.

9 (p. 44)		Retrato do poeta Cesariny de Vasconcelos, 1949.	Desenho. 65 x 45 cm	Coleção de Maria Amélia de Vasconcelos. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985.
10 (p. 44)		Cabeça de homem, 1949.	Desenho. 20 x 11 cm.	Coleção de João Pinto de Figueiredo. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985.

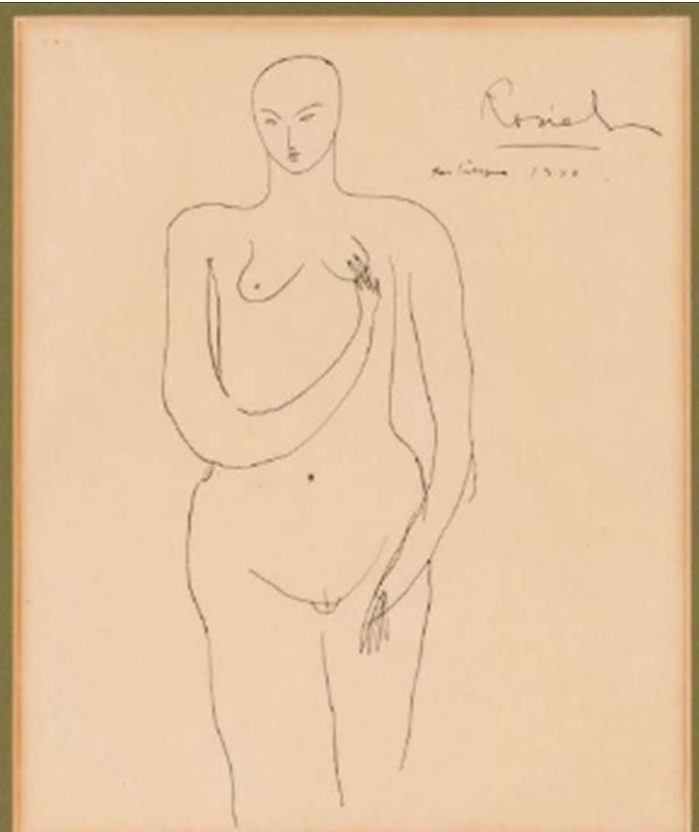
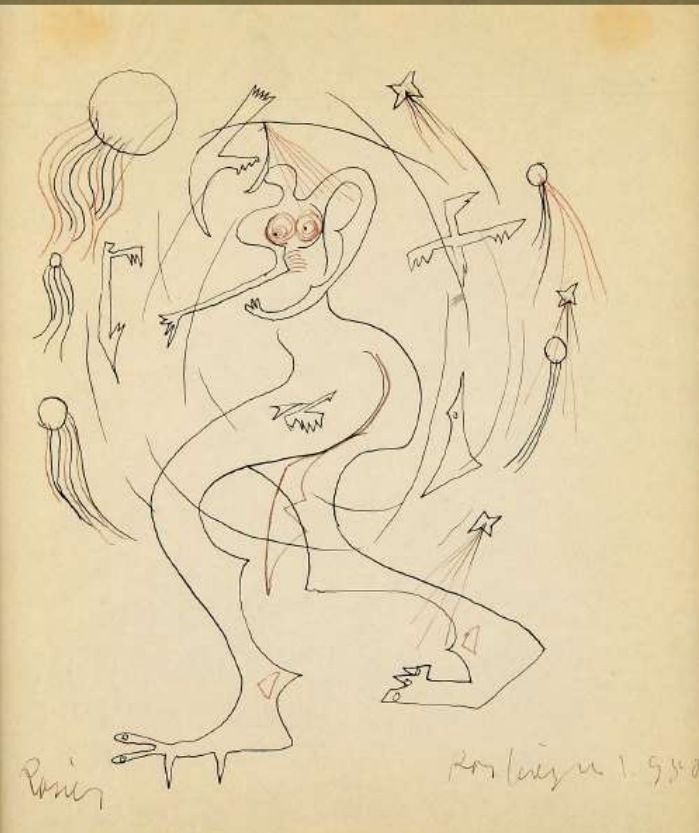
11 (p. 44)		Auto-retrato, 1949.	Óleo sobre madeira, 34 x 22 cm.	Coleção de Manuel Leão. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985. Nota: obra mencionada em Castro 1990, pp. 131-132: "(...) um retrato a óleo sobre madeira (...) de tratamento a azul, que dava um homem magro, cabeça triangular, a face de malares agudos, olhos vermelhos (...) Paris, 49 — confirma a indicação do Manuel". Não teve título ou denominação durante a vida de D'Assumpção. "Auto-retrato não é."
12 (p. 44)		Poeta António Maria Lisboa, 1947/1949.	Óleo sobre tela, 100 x 90 cm	Obra exposta na exposição individual de D'Assumpção na Galeria Dominguez Alvarez em 1959. Nota: desconhece-se a localização atual desta obra. Chegamos apenas duas fotografias a preto e branco do espólio de João Pinto de Figueiredo. Duas datações e assinaturas diferentes (v. nota 127).

13 (p. 45)		Actor, 1949.	Óleo sobre cartão, 41 x 33 cm.	Coleção de António Pinheiro Guimarães.
14 (p. 45)		Uma russa em Paris, 1949.	Óleo sobre contraplacado, 27 x 22.5 cm.	Obra leiloadada em 22/10/2013, Renascimento Avaliações e Leilões, lote 190 (https://www.invaluable.com/auction-lot/manuel-dassumpcao-1926-1969-a-russian-in-paris-190-c-544d7e578e)

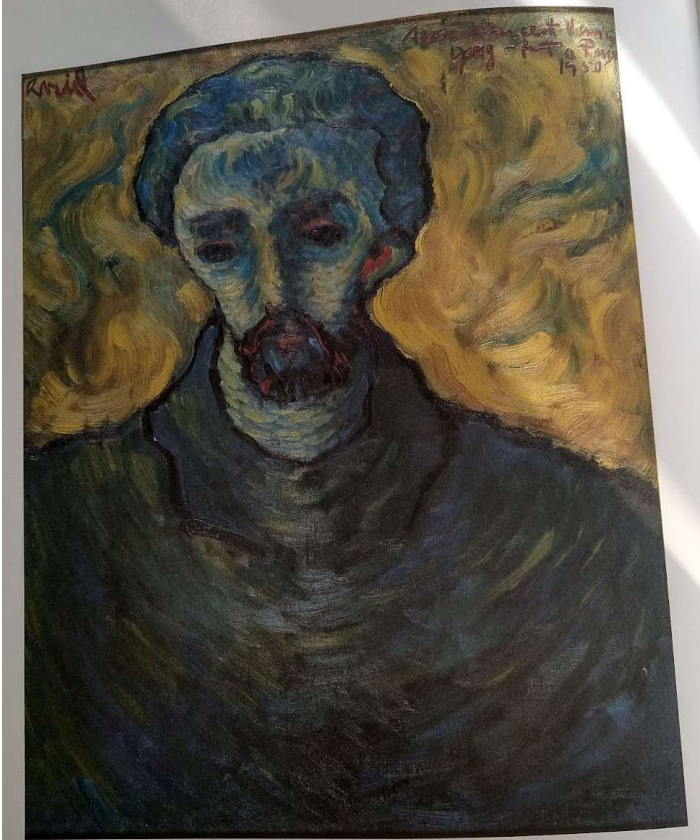
15 (p. 45)		Sem título, 1949.	/	Coleção do Museu Municipal de Portalegre.
16 (p. 45)		Pipas, 1949.	Guache sobre papel, 22.5 x 15.5 cm	Obra leiloadada em 19/02/2006, Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades, leilão 161 (https://vart.pt/obra/10622/pipas/)

17 (p. 45)		Pipas, 1949.	Guache sobre papel, 24.5 x 15.5 cm	Obra leiloadada em 25/02/2016, Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades, lote 608 (https://www.invaluable.com/auction-lot/manuel-dassumpcao-guache-s-papel-24-5-x-15-5-cm-608-c-d234720b49)
18 (p. 45)		Os maravilhosos bosques da Bretanha, 1949.	Óleo sobre tela, 109 x 94 cm.	Coleção de José Maria Jorge. Obra exposta na exposição de homenagem na Galeria Ottolini em 1974 e na exposição retrospectiva da FCG em 1985.

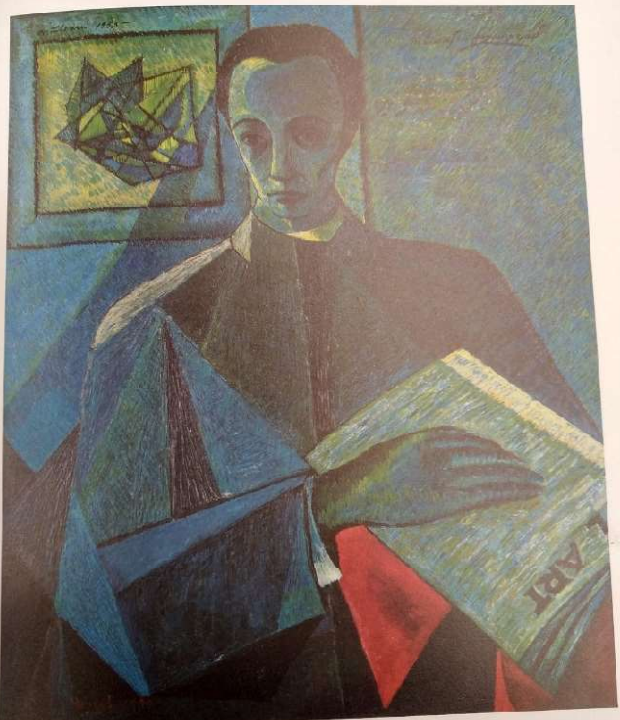
19 (p. 45)		Sem título, 1949.	Óleo sobre tela, 25 x 19.5 cm.	Obra leiloadada em Bestnet Leilões, leilão 2254, lote 60958 (https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/arte-contemporanea-523/manuel-d-assumpcao-2)
20 (p. 45)		Retrato, 1950.	Técnica mista sobre papel, 20 x 15.5 cm.	Obra leiloadada em 13/10/2021, Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidade, lote 392 (https://www.invaluable.com/auction-lot/dassumpcao-mista-sobre-papel-20-x-15-5-cm-392-c-d7245d6941)

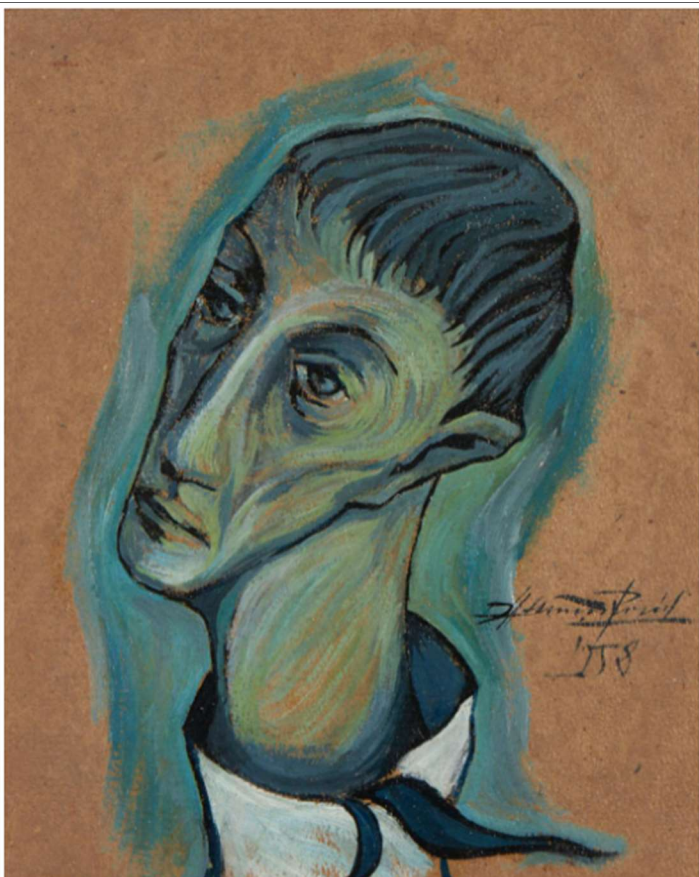
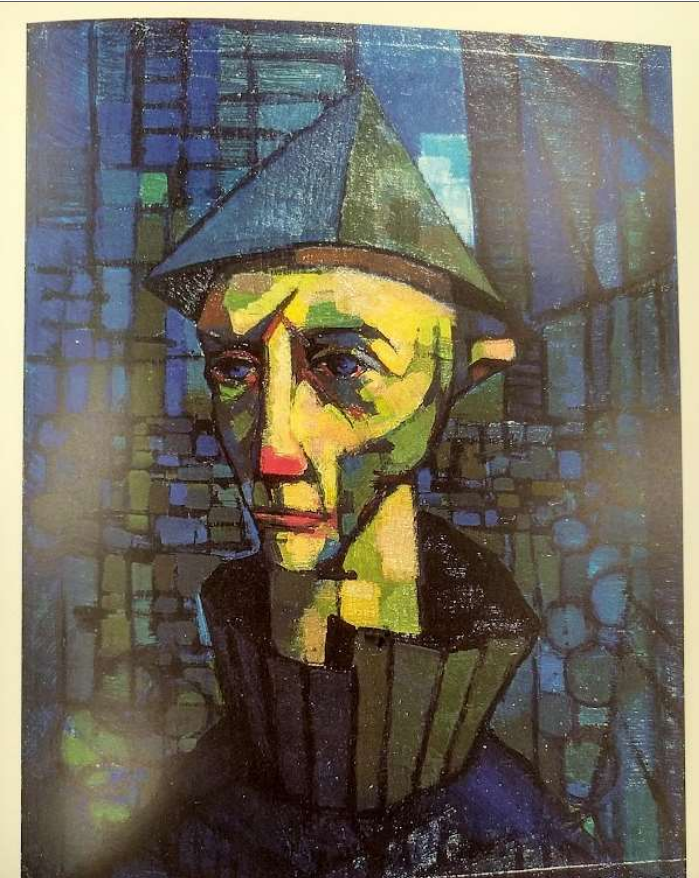
21 (p. 46)		Sem título, 1950.	Desenho a tinta sobre papel. 21 x 19.5 cm.	Obra leiloadada em 29/09/2021, Veritas Art Auctioneers, leilão 109, lote 453 (https://www.invaluable.com/auction-lot/untitled-453-c-2d240deb92)
22 (p. 46)		Sem título, 1950.	Desenho a tinta sobre papel. 21 x 18.5 cm.	Obra leiloadada em 11/05/2010, Cabral Moncada Leilões, leilão 117, lote 149 (https://www.cml.pt/leiloes/2010/117-leilao/1-sessao/lote-149/sem-titulo)

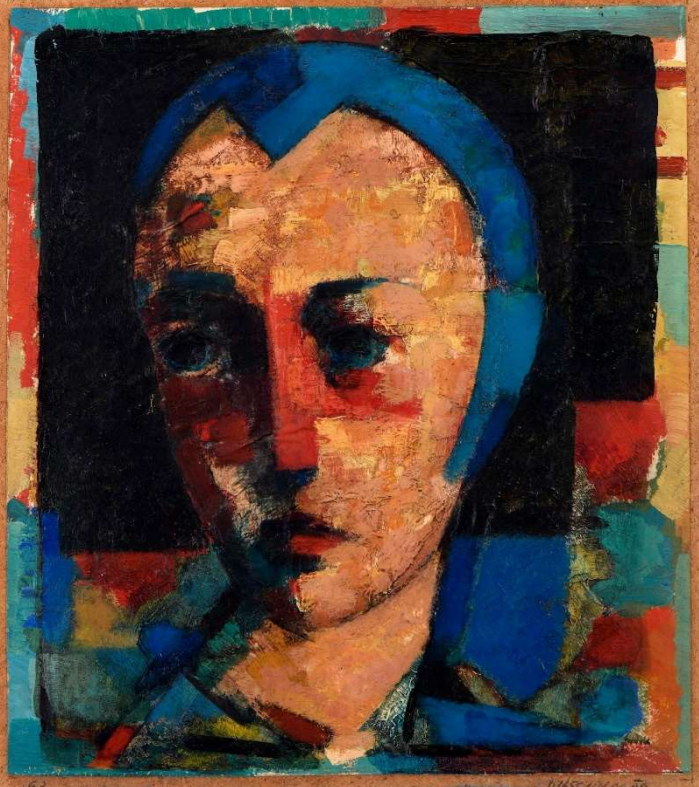
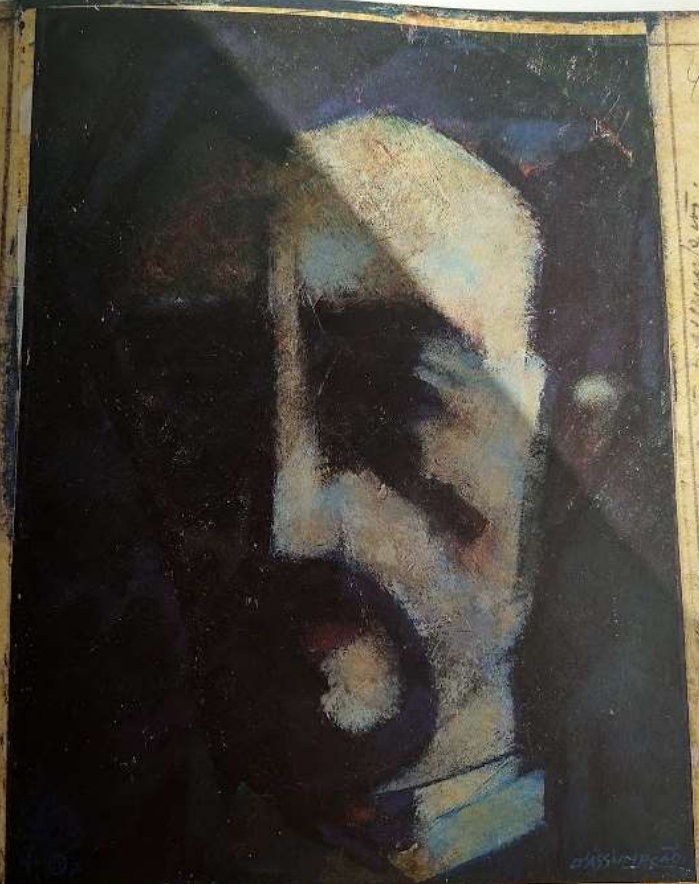
23 (p. 46)		Sem título, 1950.	Técnica mista sobre papel. 18 x 21 cm.	Obra leiloadada em 13/12/2018, Marques dos Santos, lote 956 (https://www.invaluable.com/auction-lot/manuel-dassumpcao-1926-1969-untitled-956-c-62842d795f)
24 (p. 46)		Sem título, 1950.	Desenho a tinta-da-china sobre papel. 15.5 x 20.5 cm	Obra leiloadada em 11/07/2017, Renascimento, lote 152 (https://www.invaluable.com/auction-lot/dassumpcao-1926-1969-untitled-152-c-9294f099b4)
25 (p. 47)		Figuras, s/d.	/	Coleção Antiks Design. Obra exposta na exposição retrospectiva no Palácio Póvoas em 2000.

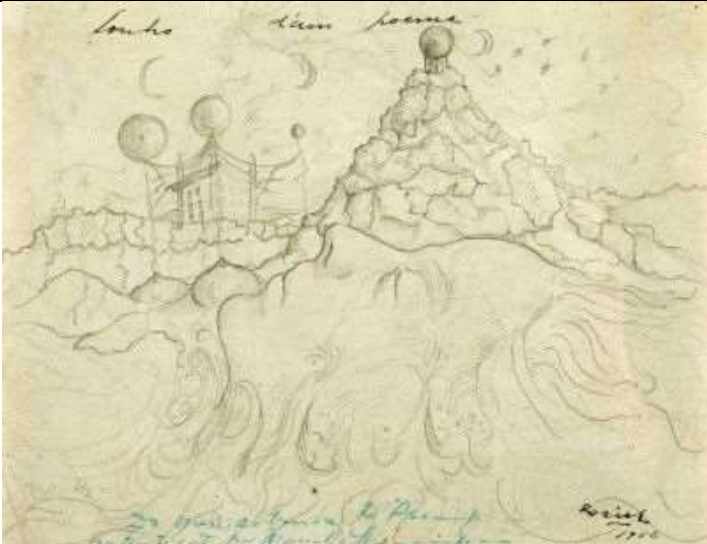
26 (p. 47)		Sem título (retrato de Mário Cesariny?), 1950.	Óleo sobre tela, 95 x 74.5 cm.	Obra leiloadada em 07/05/2012, Cabral Moncada Leilões, leilão 138, lote 151 (https://www.cml.pt/leiloes/2012/138-leilao/sessao-unica/151/sem-titulo--retrato-de-mario-cesariny-%28%29) Obra exposta na exposição “Cinquentenário da Associação Académica de S. Mamede — 50 Anos/50 Artistas,” na Galeria Arménio Losa, S. Mamede Infesta, maio de 1996.
27 (p. 47)		Auto-retrato, 1950.	Óleo sobre tela, 50 x 40 cm.	Coleção de Pedro Ruella Torres. Obra exposta na exposição “O Rosto da Máscara — A Auto-representação na Arte portuguesa” no Centro Cultural de Belém, maio de 1994.

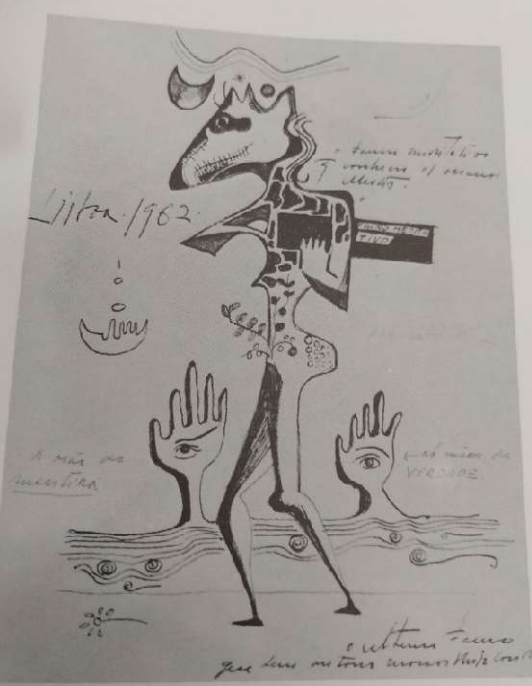
28 (p. 47)		Sem título, 1950.	Óleo sobre tela, 45.5 x 37 cm.	Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.
29 (p. 47)		Figuras, 1950.	Tinta-da-china aguarelada sobre papel, 9.5 x 13 cm.	Obra leiloadada em 25/10/2010, Cabral Moncada Leilões, leilão 121, lote 156 (https://www.cml.pt/leiloes/2010/121-leilao/sessao-unica/lote-156/figuras)

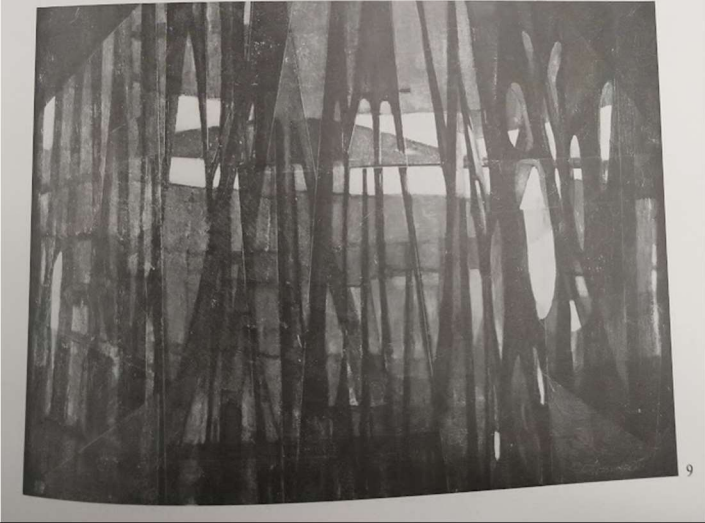
30 (p. 48)		Sem título, 1953.	Óleo sobre tela, 65 x 56 cm.	Coleção de João Pinto de Figueiredo. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985 e na exposição “O Rosto da Máscara — A Auto- representação na Arte Portuguesa” no Centro Cultural de Belém em 1994.
31 (p. 48)		Casario, 1953.	Aguarela sobre papel, 18.5 x 19.5 cm.	Obra leiloadada em Bestnet Leilões, leilão 1089, lote 23592 (https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/arte-contemporanea-180/d-assumpcao-7)

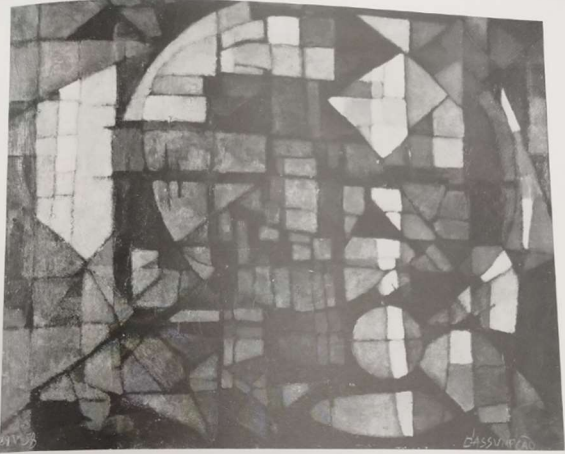
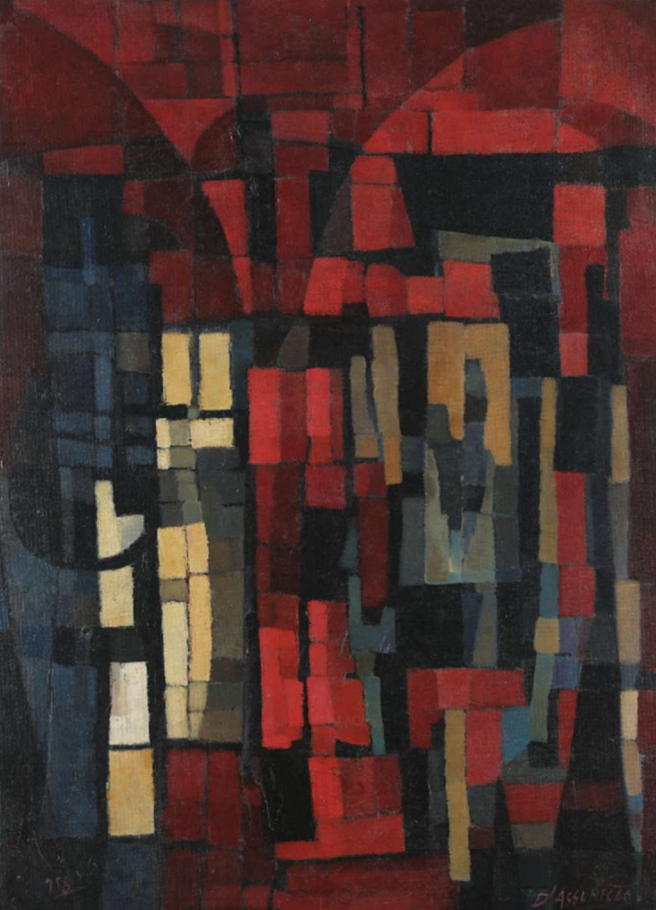
32 (p. 49)		Retrato, 1958.	Óleo sobre contraplacado, 41 x 33 cm.	Obra leiloadada em 11/05/2021, Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades, leilão 388, lote 258 (https://www.pcv.pt/auction-lot/d-assumpcao-oleo-sobre-contraplacado-41-x-33-cm. B7A4955AB2)
33 (p. 49)		Palhaço, s/d.	Óleo sobre tela, 46 x 35 cm.	Coleção Antiks Design. Obra exposta na exposição retrospectiva no Palácio Póvoas em 2000. Nota: apesar de não datada, o fundo da composição pode ser filiado aos trabalhos abstratos de finais da década de 50.

34 (p. 49)		Retrato de Elisa Worm, 1963.	Óleo sobre madeira, 27 x 23 cm.	Coleção do Arq.º José Lico. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985.
35 (p. 50)		Auto-retrato, s/d.	Óleo sobre madeira, 26 x 19 cm.	Coleção privada. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985 e na exposição “O Rosto da Máscara — A Auto-representação na Arte Portuguesa” no Centro Cultural de Belém em 1994. Nota: obra datada de 1947 na exposição “O Rosto da Máscara,” mas possivelmente por equívoco — v. nota 136.

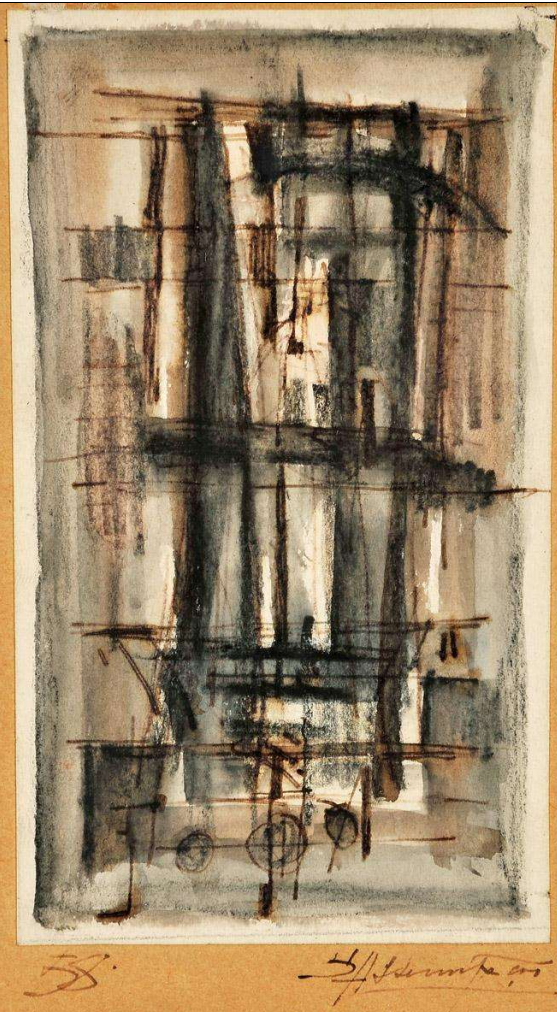
36 (p. 65)		Sonho d'um poema, 1952.	Desenho a lápis sobre papel, 15.4 x 20 cm.	Obra leiloadada em 08/05/2007, Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades, leilão nº 178 (https://vart.pt/obra/9895/sonho-dum-poema/)
37 (p. 66)		Sem título, 1953.	Óleo sobre tela, 58 x 61 cm.	Coleção de Elisa Worm. Obra exposta na exposição de homenagem na Galeria de São Mamede em 1970 e na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
38 (p. 67)		Último Bailado: Homenagem a Paul Éluard, 1955.	Óleo sobre tela, 114 x 219 cm.	Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.

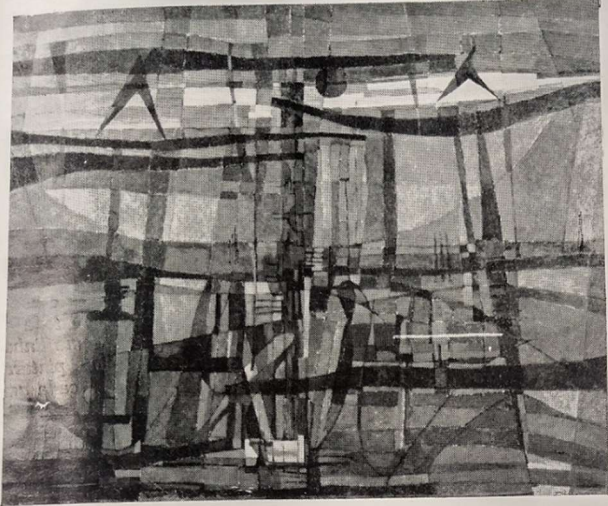
39 (p. 70)		Fauno meditativo, 1962.	Desenho a lápis e esferográfica sobre papel, 20 x 15 cm.	Coleção de Elisa Worm. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
40 (p. 70)		La devine, 1963.	Desenho a lápis sobre papel, 16 x 12 cm.	Coleção de Elisa Worm. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.

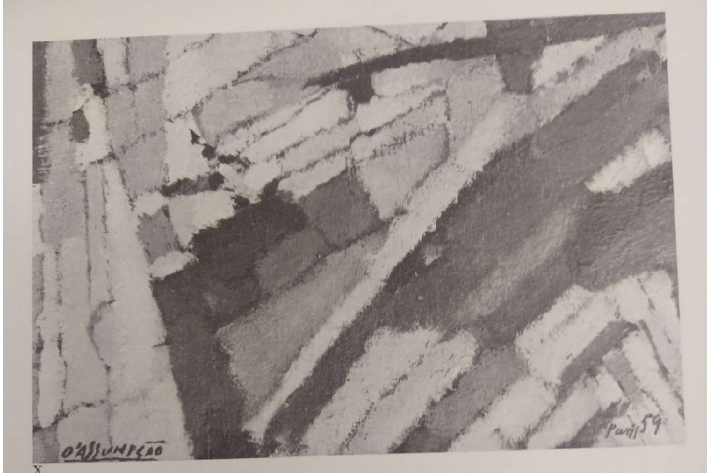
41 (p. 74)		Sem título, 1950.	Óleo sobre tela, 46 x 61 cm.	Obra leiloadada em 30/01/2012, Cabral Moncada Leilões, leilão 135, lote 78.
42 (p. 74)		Dogma, 1954.	Óleo sobre tela, 42 x 59 cm.	Coleção privada. Obra exposta na exposição individual na Galeria Dominguez Alvarez em 1959 e na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
43 (p. 76)		Génesis, 1958.	Óleo sobre tela, 125 x 200 cm.	Coleção da Câmara Municipal de Matosinhos. Obra exposta na exposição individual na Galeria Dominguez Alvarez em 1959 e na exposição retrospectiva na FCG em 1985.

44 (p. 76)		Mística, 1958.	Óleo sobre cartão, 40 x 50 cm.	Coleção de António Pinheiro Guimarães. Obra exposta na exposição de homenagem na Galeria de São Mamede em 1970 e na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
45 (p. 76)		Sem título, 1958.	Óleo sobre cartão, 34 x 46 cm.	Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
46 (p. 76)		Meditação, 1958.	Óleo sobre platex, 90 x 65 cm.	Coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985.

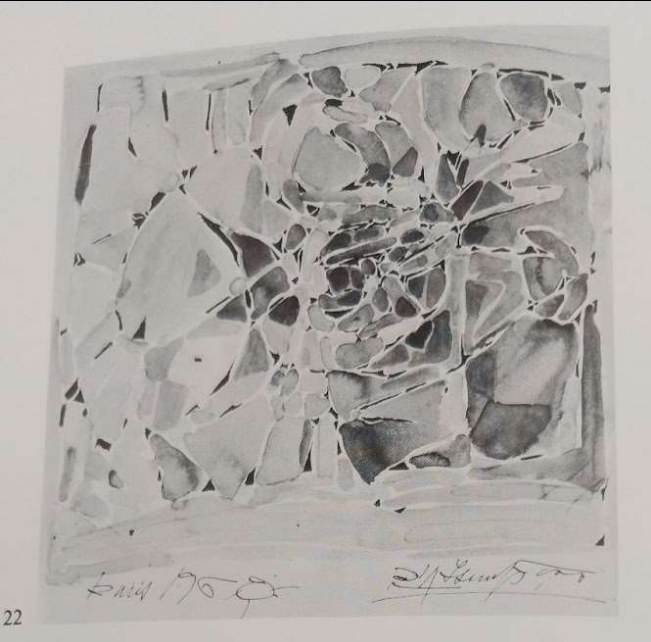
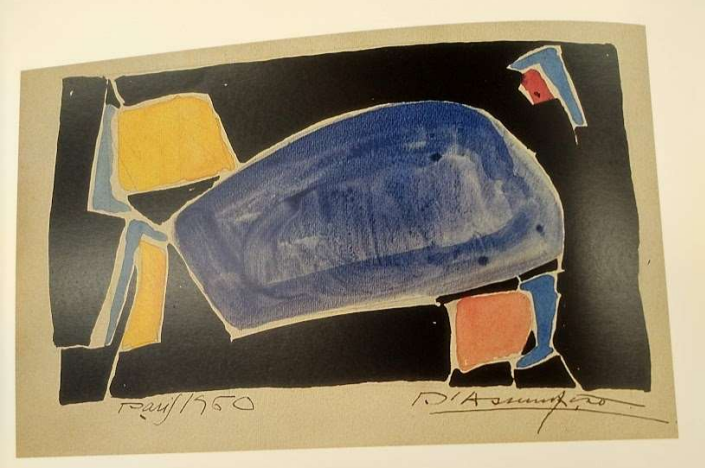
47 (p. 77)		Lirismo azul, 1958.	Óleo sobre cartão, 60 x 36 cm.	Coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985.
48 (p. 77)		Meditação (2), 1958.	Óleo sobre cartão, 50 x 40 cm.	Coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985.

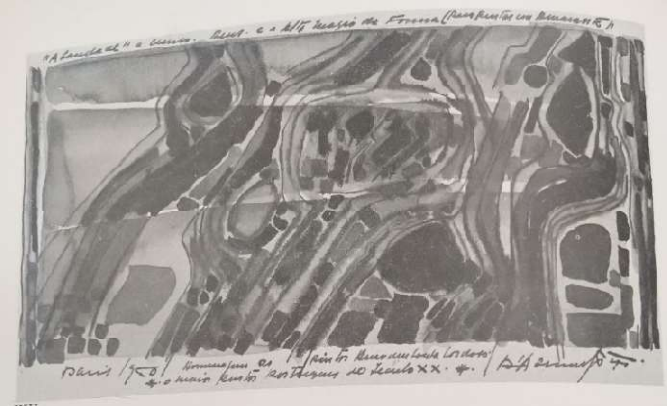
49 (p. 77)		Sem título, 1958.	Técnica mista sobre papel, 13 x 7.5 cm.	Obra leiloadada em 01/05/2012, Cabral Moncada Leilões, leilão 138, lote 2 (https://www.cml.pt/leiloes/2012/138-leilao/sessao-unica/2/sem-titulo)
50 (p. 77)		Sibila, 1959.	Óleo sobre tela, 120 x 150 cm.	Coleção de António Pinheiro Guimarães. Obra exposta na exposição individual na Galeria Dominguez Alvarez em 1959, na exposição de homenagem na Galeria de São Mamede em 1970 e na exposição retrospectiva da FCG em 1985.

51 (p. 78)		Antígona, 1959.	Óleo sobre tela, 90 x 100 cm.	Obra leiloadada em 11/05/2021, Palácio do Correio Velho, lote 259 (https://www.askart.com/auction_records/Manuel_DAssumpcao/11215918/Manuel_DAssumpcao.aspx#preview-2) Obra exposta na exposição individual na Galeria Dominguez Alvarez em 1959.
52 (p. 78)		Composição mágica, 1959.	Óleo sobre tela, 90 x 110 cm.	Coleção privada. Obra exposta na exposição individual na Galeria Dominguez Alvarez em 1970.
53 (p. 78)		Noite moderna, 1959.	Óleo sobre tela, 120 x 150 cm.	Coleção de Jorge de Brito. Obra exposta na exposição individual na Galeria Dominguez Alvarez em 1970 e na exposição de homenagem na Galeria Ottolini em 1974.

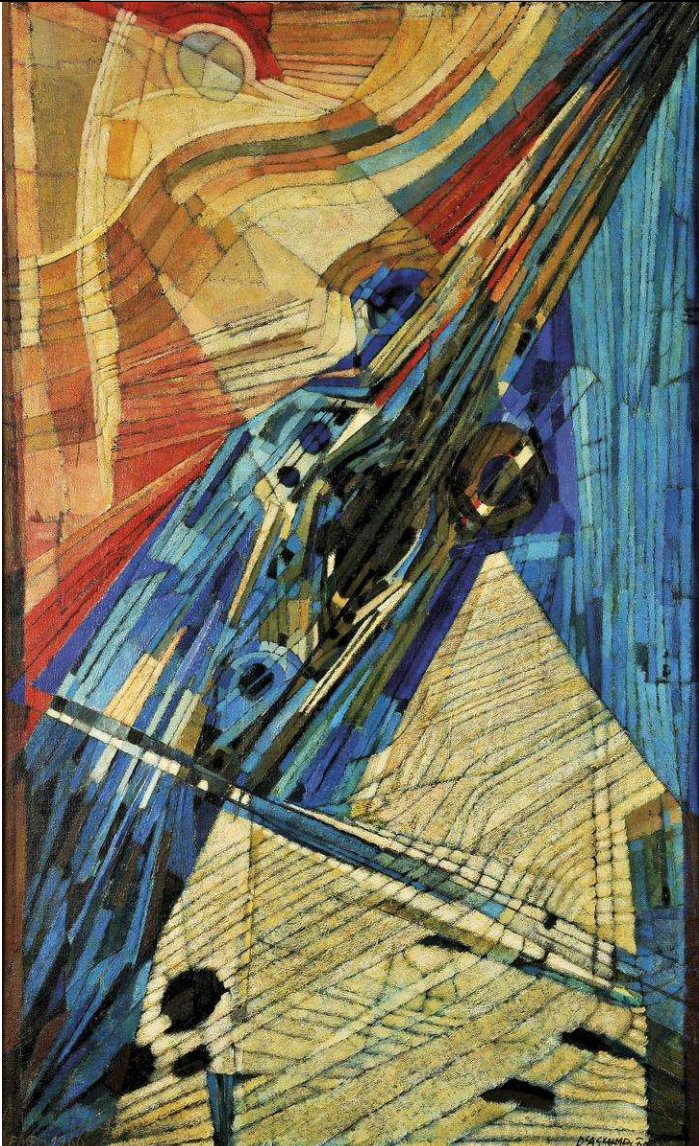
54 (p. 78)		Sem título, 1959.	Técnicas mistas, 15 x 17 cm.	Coleção de João Teixeira de Vasconcelos. Obra exposta na exposição de homenagem na Galeria de São Mamede em 1970.
55 (p. 78)		Sem título, 1959.	Óleo sobre tela, 17 x 25 cm.	Coleção de João Teixeira de Vasconcelos. Obra exposta na exposição de homenagem na Galeria de São Mamede em 1970.

56 (p. 79)		Vidal, 1959.	Guache sobre papel, 20 x 10 cm.	Obra leiloadada em 28/11/2006, Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades, leilão nº 168.
57 (p. 79)		Sem título, 1960.	Guache sobre papel, 24 x 18 cm.	Coleção de Maria Amélia de Vasconcelos. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985.

58 (p. 79)		Composição (2), 1960.	Guache sobre papel, 27 x 25 cm.	Coleção de Maria Amélia de Vasconcelos. Obra exposta na exposição retrospectiva da FCG em 1985.
59 (p. 79)		Sem título, 1960.	Aquarela sobre papel, 8.5 x 16 cm.	Coleção da Galeria Sete.
60 (p. 79)		Aquarela, 1960.	Aquarela sobre papel, 17 x 26 cm.	Coleção da Galeria Antiks Design. Obra exposta na exposição retrospectiva no Palácio Póvoas em 2000.

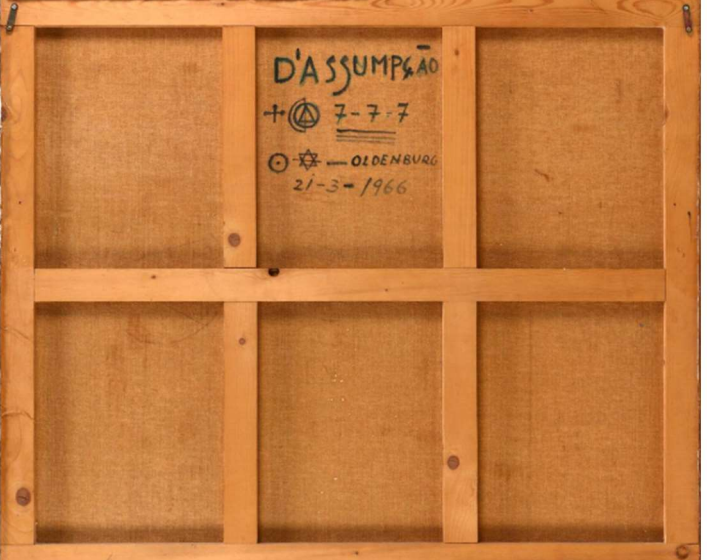
61 (p. 79)		A saudade, 1960.	Técnicas mistas, 10 x 17 cm.	Coleção de António Pinheiro Guimarães. Obra exposta na exposição de homenagem na Galeria de São Mamede em 1970.
62 (p. 80)		Composição, 1960.	Óleo sobre tela, 100 x 80 cm.	Coleção de João Pinto de Figueiredo. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.

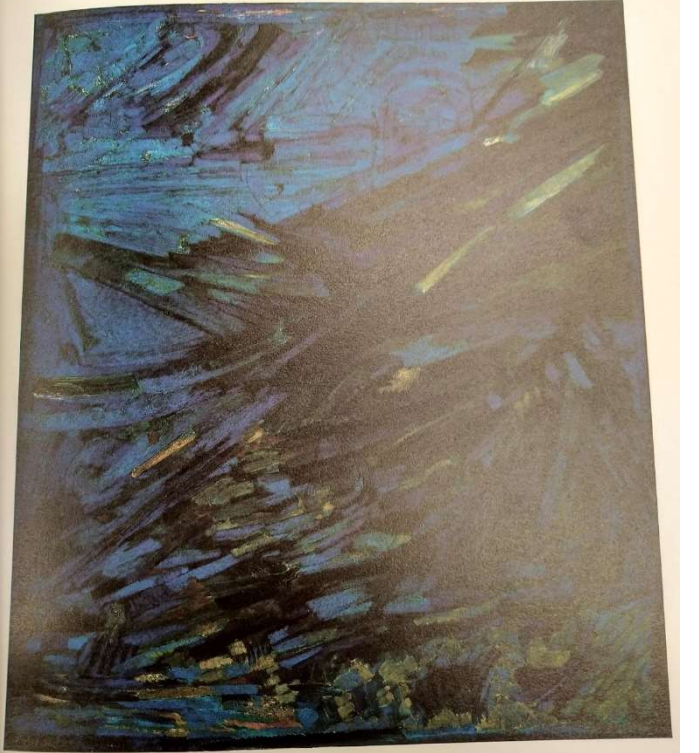
63 (p. 81)		Homenagem a Garcia Lorca, 1960.	Óleo sobre tela, 97 x 129 cm.	Coleção de João Pinto de Figueiredo. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
64 (p. 81)		Pintura, 1960.	Óleo sobre tela, 54 x 65 cm.	Coleção de João Pinto de Figueiredo. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
65 (p. 81)		Tempo, 1960.	Óleo sobre tela, 97 x 100 cm.	Coleção de Elisa Worm.

66 (p. 82)		Sem título, 1960.	Óleo sobre tela, 55 x 46 cm.	Coleção de Maria Amélia de Vasconcelos. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
67 (p. 82)		Espaço-Deus, 1960.	Óleo sobre tela, 130 x 80 cm.	Obra leiloadada em 05/05/2014, Cabral Moncada Leilões, leilão 158, lote 180 (https://www.cml.pt/leiloes/2014/158-leilao/1-sessao/180/espaco-deus) Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.

68 (p. 82)		Pintura (abstração), 1960.	Óleo sobre tela, 73 x 60 cm.	Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
69 (p. 82)		Urano, 1960.	Óleo sobre madeira, 15.5 x 24 cm.	Obra leiloadada em 27/10/2010, Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades, leilão nº249 (https://vart.pt/obra/7617/urano/)
70 (p. 82)		Sem título, 1960.	Guache sobre papel, 29 x 41.6 cm.	Obra leiloadada em 03/05/2021, Veritas Art Auctioneers, lote 187 (https://www.invaluable.com/auction-lot/d-assumpcao-1926-1969-187-c-c844ac783d)

71 (p. 83)		Sem título, 1962.	Óleo sobre tela, 100 x 165 cm.	Coleção Millennium BCP. Obra exposta na exposição de homenagem na Galeria de São Mamede em 1970, na exposição retrospectiva na FCG em 1985 e na exposição de homenagem a Francisco Coutinho na SNBA em 2022.
72 (p. 83)		Deus- Cosmos, 1962.	Óleo sobre tela, 102 x 165 cm.	Coleção do Arq.º José Lico. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
73 (p. 84)				

74 (p. 84)		Sem título, 1966.	Óleo sobre tela, 100 x 120 cm.	Obra leiloadada em 26/10/2022, Renascimento, lote 366 (https://www.invaluable.com/auction-lot/manuel-d-assumpcao-1926-1969-untitled-366-c-f43496a93d#)
75 (p. 85)				

76 (p. 85)		Coração de poeta, 1969 (?)	Óleo sobre tela, 75 x 56 cm.	Coleção do Museu Amadeo de Souza-Cardoso. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985 e na exposição retrospectiva no Palácio Póvoas em 2000.
77 (p. 95)		Os bicos dos cisnes negros, 1951.	Óleo sobre tela, 130 x 115 cm.	Coleção de Maria Amélia de Vasconcelos. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.

78 (p. 96)		Séptima composição mística, 1960.	Óleo sobre tela, 100 x 81 cm.	Coleção do Arq.º José Lico.
79 (p. 96)				

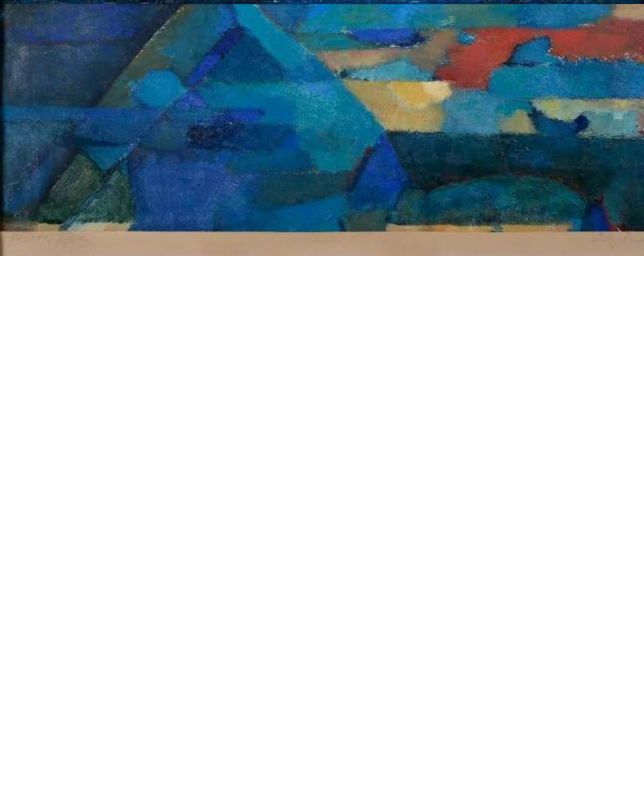
80 (p. 96)		Génesis II, 1960.	Óleo sobre tela, 96 x 99 cm.	Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Obra exposta na exposição de homenagem na Galeria S. Mamede em 1970, na exposição retrospectiva na FCG em 1985 e na exposição <i>Arte Contemporânea Português</i> no Museo Español de Arte Contemporáneo em Madrid, 1987.
81 (p. 96)		Gatos, 1960.	Técnica mista sobre papel, 29 x 21 cm.	Obra leiloadada em 27/10/2010, Palácio do Correio Velho, leilão nº 249 (https://vart.pt/obra/7618/gatos/)
82 (p. 97)	 ©Palácio do Correio Velho SA - www.pcv.pt	Au vol d'oiseau, 1960.	Técnica mista sobre papel, 29.2 x 20.9 cm.	Obra leiloadada em 11/03/2008, Palácio do Correio Velho, leilão nº 190 (https://vart.pt/obra/1615/au-vol-doiseau/)

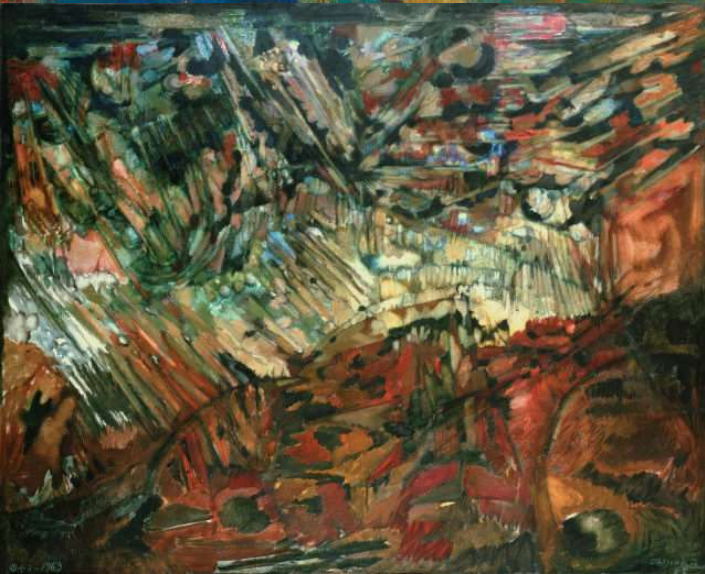
83 (p. 97)		Sem título, 1960.	Técnica mista sobre papel, 10 x 12.5 cm.	Obra leiloadada em Bestnet Leilões, leilão nº 1648, lote 40849 (https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/arte-contemporanea-352/d-assumpcao-9)
84 (p. 97)		A grande composição de Tomaso Albinoni, 1961.	Óleo sobre tela, 133 x 113 cm.	Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Obra exposta na exposição de homenagem na Galeria S. Mamede em 1970 e na exposição retrospectiva na FCG em 1985.

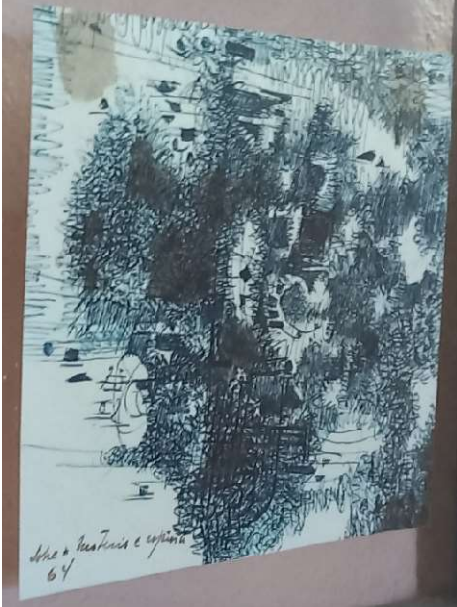
85 (p. 98)		Sem título, 1962.	Técnica mista sobre papel, 15.5 x 12 cm.	Obra leiloadada em Bestnet Leilões, leilão nº 2621, lote 73398 (https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/arte-contemporanea-634/d-assumpcao-manuel-3)
86 (p. 99)		Sem título, 1962.	Técnica mista sobre papel, 15 x 10 cm.	Obra leiloadada em leilão até 04/06/2023 (não vendida), Cabral Moncada Leilões, leilão online nº 1433, lote 34 (https://www.cml.pt/en/auctions/fa/online/1433/lots/34?utm_source=maturalart&utm_medium=referral)

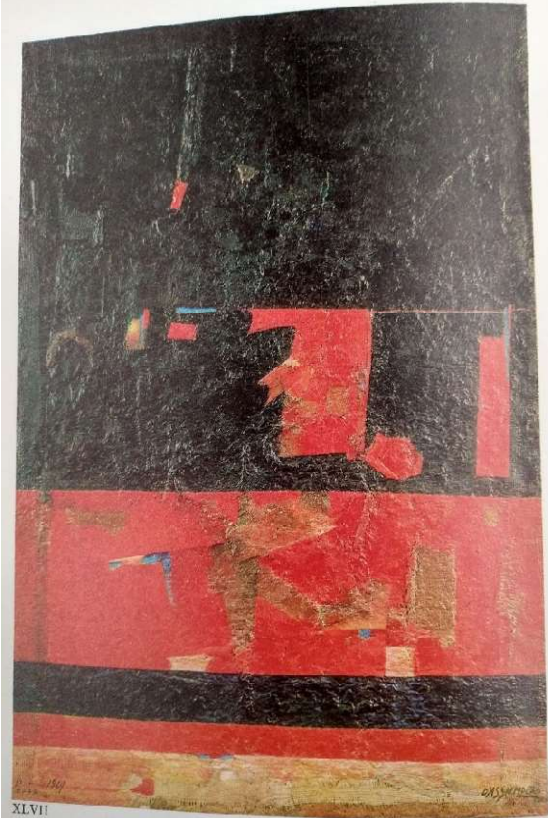
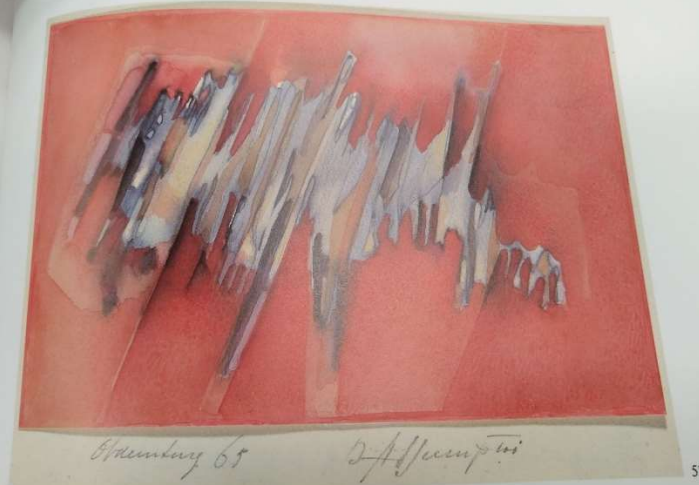
87 (p. 99)		Sem título, 1962.	Guache, 19 x 14 cm.	Coleção de João Pinto de Figueiredo. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
88 (p. 99)		Sem título, 1963.	Guache, 26 x 44 cm.	Coleção de Elisa Worm. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
89 (p. 99)		Sem título, 1963.	Óleo sobre tela, 22.8 x 25.8 cm	Coleção de Elisa Worm.

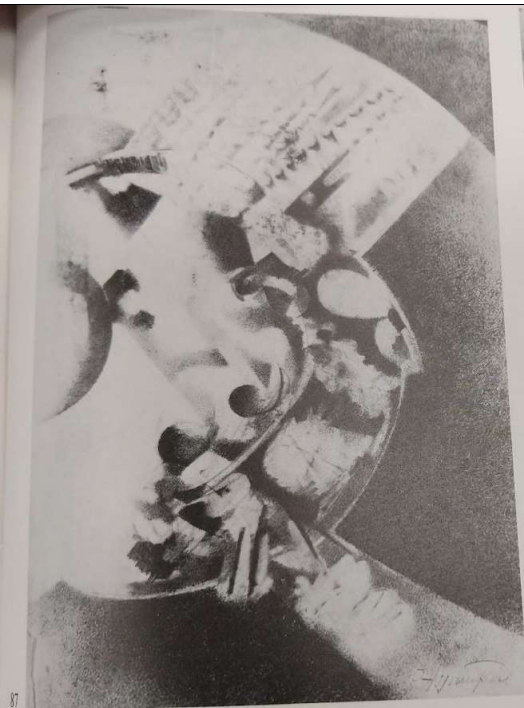
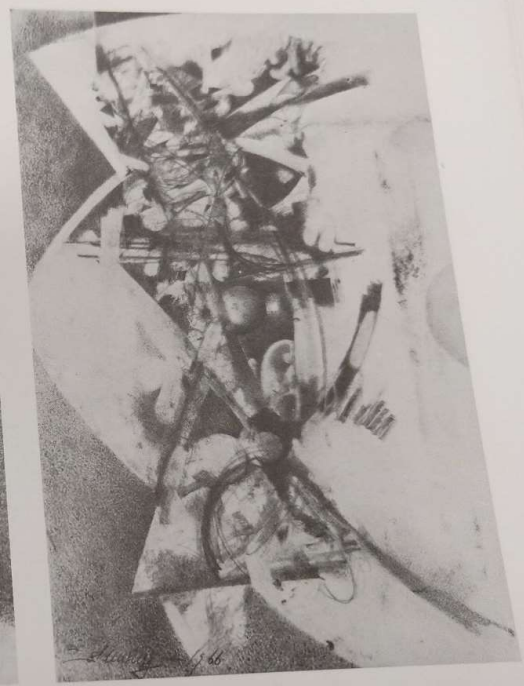
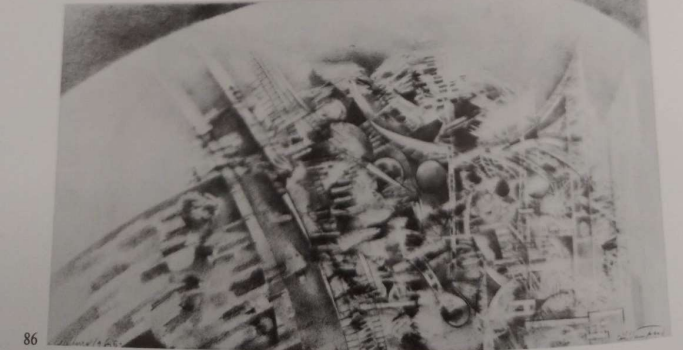
90 (p. 100)		Composição, 1963.	Óleo sobre platex, 17 x 19 cm.	Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
91 (p. 100)		Mirada, 1963.	Técnica mista sobre papel, 18 x 19 cm.	Obra leiloadada em 16/07/2008, Palácio do Correio Velho, leilão nº 196 (https://vart.pt/obra/8774/mirada/)
92 (p. 100)		Na mira, 1963.	Guache sobre papel, 20.5 x 18.5 cm.	Obra leiloadada em 19/02/2006, Palácio do Correio Velho, leilão nº 161 (https://vart.pt/obra/10620/na-mira/)

93 (p. 100)		Sem título, 1963.	Óleo sobre papel colado sobre tela, 28 x 28 cm.	Obra leiloadada em 26/10/2020, Cabral Moncada Leilões, lote 96 (https://www.cml.pt/leiloes/2020/207-leilao/1-sessao/96/sem-titulo)
94 (p. 101)		Sem título, 1963.	Óleo sobre papel, 18 x 49 cm.	Obra leiloadada em 07/05/2023, Cabral Moncada Leilões, Leilão New Deal #11 – Arte Moderna e Contemporânea, lote 7 (https://www.cml.pt/leiloes/fa/online/100011/lotas/7/sem-titulo) Obra exposta na exposição retrospectiva na Galeria Ottolini em 1974, na exposição retrospectiva na FCG em 1985 e na retrospectiva no Palácio Póvoas em 2000.

95 (p. 101)		Composição balletica, 1963.	Óleo sobre tela, /	Obra leiloadada em 26/03/2007, Cabral Moncada Leilões, leilão 87 (https://vart.pt/obra/323/composicao-balletica/)
96 (p. 101)		Homenagem a Tchaikovsky, 1963.	Óleo sobre tela, 140 x 173 cm.	Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985 e na exposição <i>Arte Contemporâneo Português</i> no Museo Español de Arte Contemporáneo em Madrid, 1987.
97 (p. 101)		Fases, 1963.	Guache sobre papel, 17.5 x 12.5 cm.	Obra leiloadada em 06/04/2016, Palácio do Correio Velho, lote 416 (https://www.invaluable.com/auction-lot/manuel-dassumpcao-guache-s-papel-17-5-x-12-5-cm-416-c-68b4152886)

98 (p. 102)		Sobre o mistério e espírito (?), 1964.	Tinta-da-china sobre papel, /	Coleção de Elisa Worm.
99 (p. 102)		A saudade, 1964.	Aguarela sobre papel, 29.5 x 45.5 cm.	Obra leiloadada em 07/05/2023, Cabral Moncada Leilões, Leilão New Deal #11 – Arte Moderna e Contemporânea, lote 12 https://www.cml.pt/leiloes/fa/online/100011/lot/12/%22a-saudade%22 Obra leiloadada na exposição retrospectiva no Palácio Póvoas em 2000.

100 (p. 102)		Sem título, 1964.	Óleo sobre tela, 129 x 87 cm.	Coleção de João Pinto de Figueiredo. Obra exposta na exposição de homenagem na Galeria S. Mamede em 1970 e na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
101 (p. 102)		Sem título, 1965.	Aquarela, 11 x 16 cm.	Coleção de Elisa Worm. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.

102 (p. 103)			Sem título, 1966.	Técnicas mistas sobre papel, 44 x 29.5 cm.	Coleção privada. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
103 (p. 103)			Sem título, 1966.	Técnicas mistas sobre papel, 43 x 28.5 cm.	Coleção privada. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
104 (p. 103)			Sem título, 1966.	Grafite sobre papel, 32 x 60 cm.	Coleção de João Pinto de Figueiredo. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.

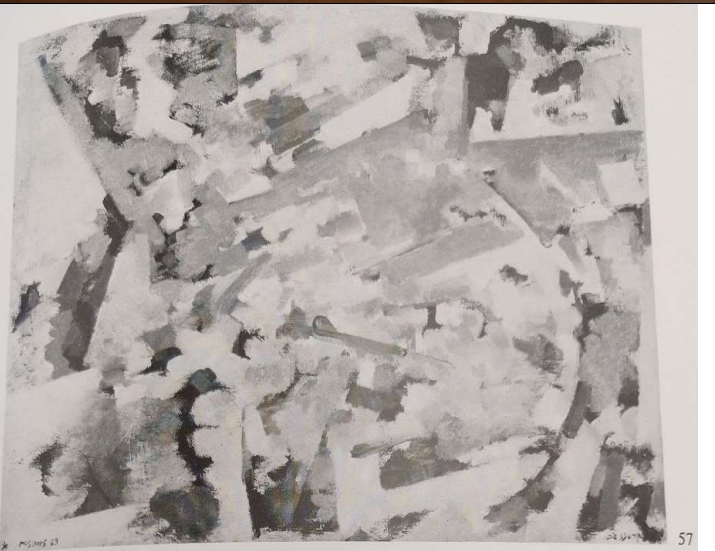
105 (p. 103)		Sem título, 1966.	Óleo sobre madeira, 48 x 73 cm.	Coleção do Arq.^o Manuel Teixeira. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
106 (p. 103)		Sem título, 1966.	Guache sobre papel, 8 x 13 cm.	Obra leiloadada em 06/05/2013, Cabral Moncada Leilões, leilão nº 148, lote 21 (https://www.cml.pt/leiloes/2013/148-leilao/sessao-unica/21/sem-titulo)
107 (p. 103)		Minuete, 1966.	Técnicas mistas sobre papel, 18.6 x 13 cm.	Obra leiloadada em 11/03/2008, Palácio do Correio Velho.

108 (p. 103)		Eiffel, 1966.	Guache sobre papel, 14.5 x 13.3 cm.	Obra leiloadada em 06/06/2006, Palácio do Correio Velho, leilão nº 165 (https://vart.pt/obra/10186/eiffel/)
109 (p. 103)		Torre Eiffel, 1966.	Guache sobre papel, 26.5 x 16.5 cm.	Obra leiloadada em 31/12/2016, P55 – Second Hand Luxury, lote 613 (https://www.invaluable.com/auction-lot/manuel-trindade-dassumpcao-1926-1969-613-c-8544b1db70)
110 (p. 104)	 ©Palacio do Correio Velho SA - www.pcv.pt	3 magos, 1966.	Guache sobre papel, 6.5 x 11.2 cm.	Obra leiloadada em 11/03/2008, Palácio do Correio Velho, leilão nº 190 (https://vart.pt/obra/1614/3-magos/)

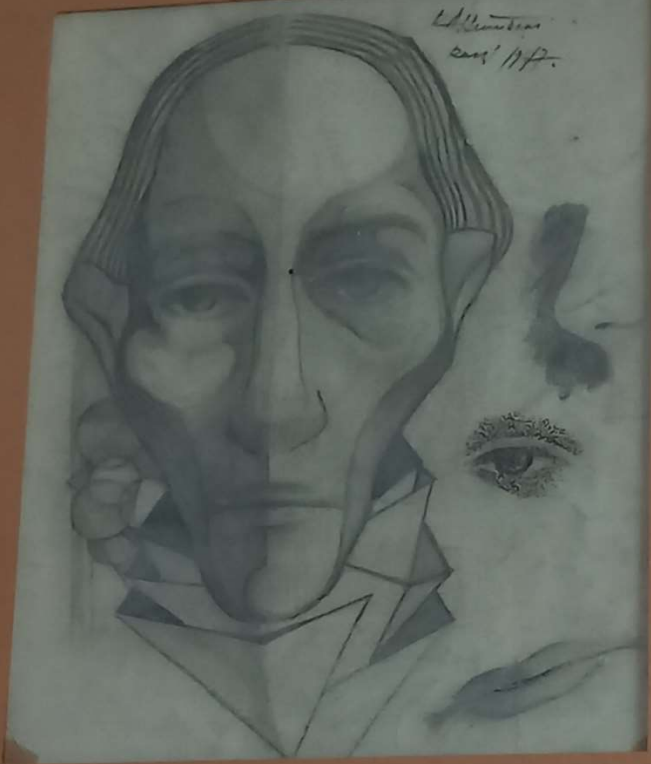
111 (p. 104)			9, 1966.	Técnicas mistas sobre papel, 14 x 11 cm.	Obra leiloadada em 08/05/2007, Palácio do Correio Velho, leilão nº 178 (https://vart.pt/obra/9876/9/)
112 (p. 104)			Radiações, 1966.	Guache sobre papel, 13 x 10 cm.	Obra leiloadada em 06/06/2006, Palácio do Correio Velho, leilão nº 165 (https://vart.pt/obra/10185/radiacoes/)
113 (p. 104)			Pintura, 1966.	Óleo sobre madeira, 18.3 x 15 cm.	Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Obra exposta na exposição retrospectiva no Palácio Póvoas em 2000.

114 (p. 104)		Sem título, 1966.	Grafite e aguarela sobre papel, 27 x 19.5 cm.	Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
115 (p. 104)		Sem título, 1966.	Grafite sobre papel, /	Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.
116 (p. 104)		Solidão, 1968.	Óleo sobre tela, 110 x 169 cm.	Coleção privada. Obra exposta na exposição de homenagem na Galeria S. Mamede em 1970.

117 (p. 105)		Berlim 64, 1964-1968	Óleo sobre cartão, 100 x 80 cm.	Coleção da Galeria Antiks Design. Obra exposta na exposição retrospectiva no Palácio Póvoas em 2000.
118 (p. 106)		Sem título, 1963-1968.	/	Coleção privada.

119 (p. 106)		Sem título, 1963-1968.	Arame, fio e gesso.	Coleção de Elisa Worm.
120 (p. 106)		Pascoaes, 1969.	Óleo sobre tela, 50 x 61 cm.	Coleção de Ricardo Sá Carneiro. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
121 (p. 106)		Sem título, 1969.	Óleo sobre tela, 60 x 54 cm.	Coleção de Maria Amélia de Vasconcelos. Obra exposta na exposição de homenagem na Galeria S. Mamede em 1970 e na exposição retrospectiva na FCG em 1985.

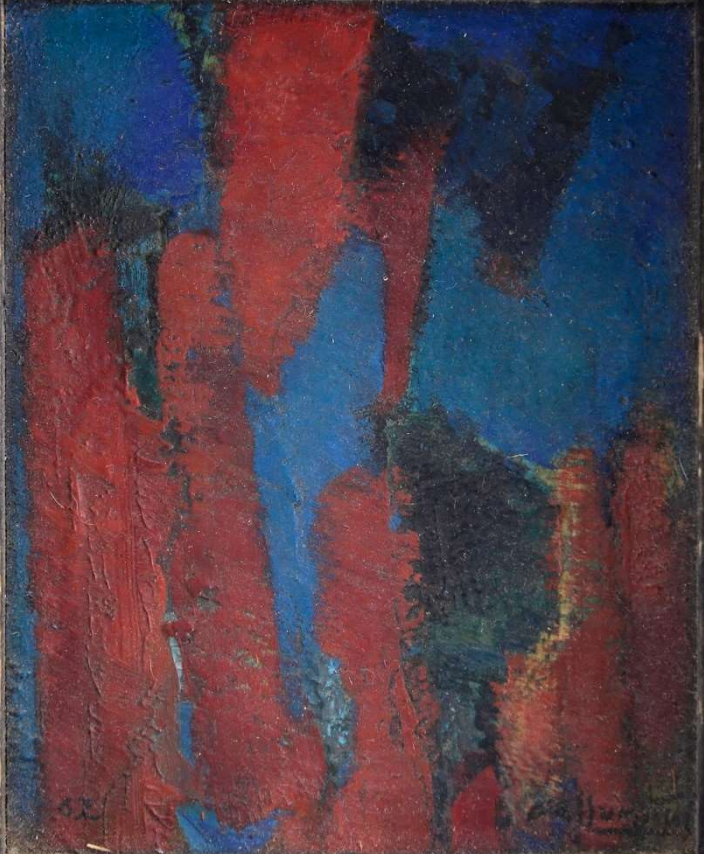
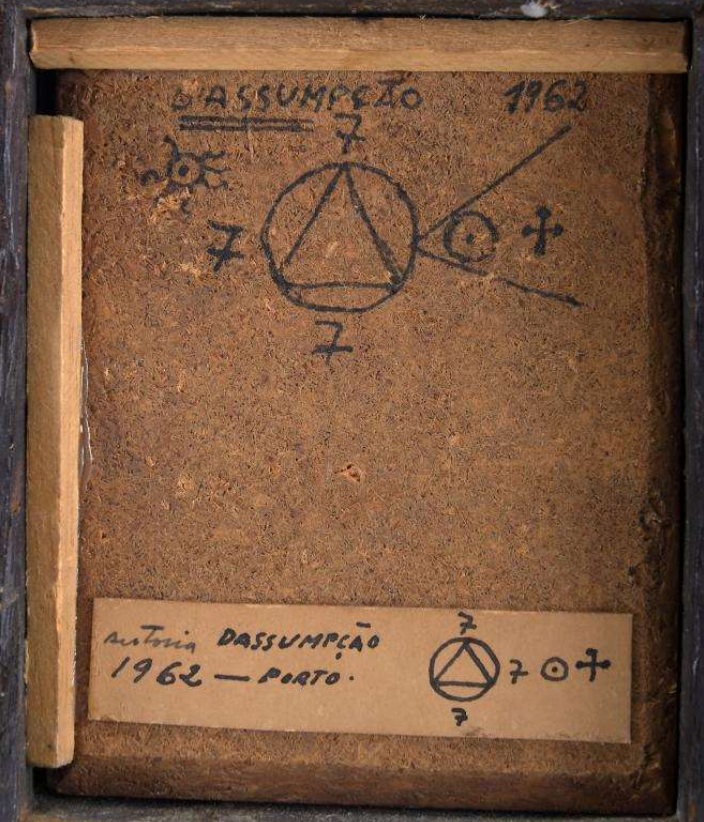
122 (p. 106)		Preto e branco, 1969.	Óleo sobre tela, 100 x 130 cm.	Coleção privada. Obra exposta na exposição retrospectiva na FCG em 1985.
123 (p. 106)		Estudo a vermelho, 1969.	Óleo sobre cartão, 33 x 31 cm.	Obra leiloadada (https://www.mutualart.com/Artwork/Estudo-a-vermelho/73FBBF46E2035A9DFA549FD30723C7F8)

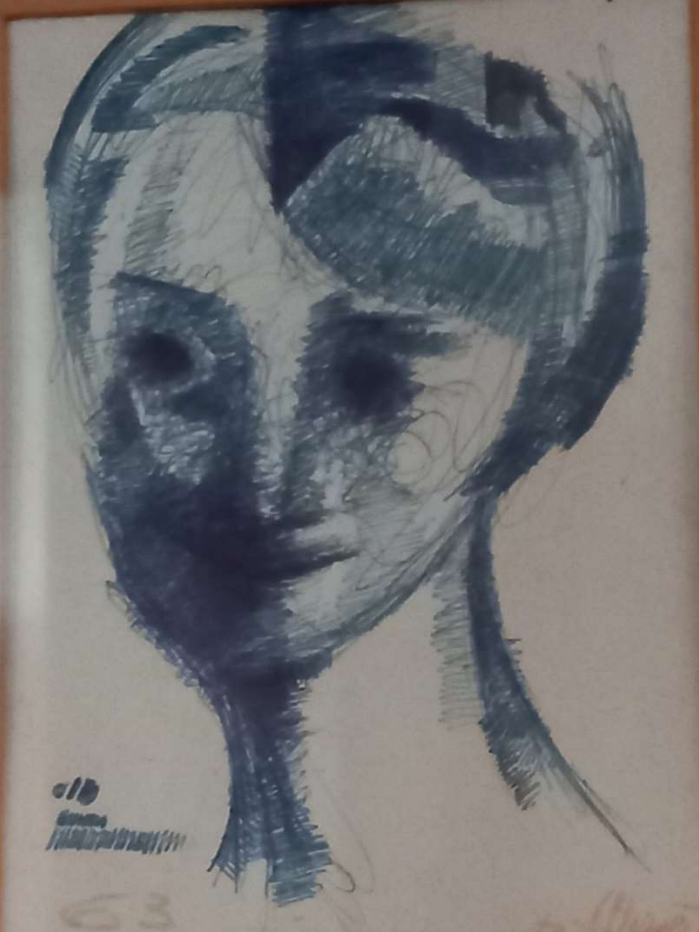
/		Auto-retrato, 1947	Lápis sobre papel, /	Coleção de Elisa Worm.
/		Auto-retrato, 1944-1949.	61 x 42 cm.	Coleção de Elisa Worm.

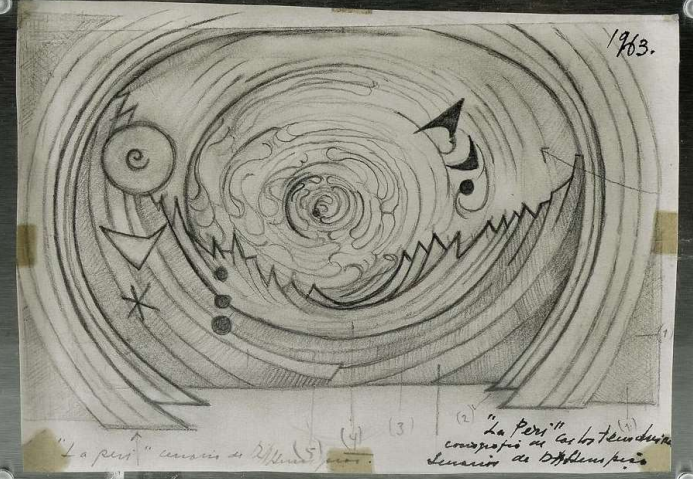
/		Cabeça tridimensional, 1954.	Desenho, 20.5 x 30 cm.	Obra leiloadada em dezembro de 2019, Serralves Antiguidades (https://serralvesantiguidades.com/lote/manuel-d-assumpcao-1926-1969-1)
/		Composição, 1960.	Óleo sobre tela, 87 x 67 cm.	Obra leiloadada em 20/10/2014, Cabral Moncada Leilões, lote 209 (https://www.cml.pt/leiloes/2014/162-leilao/1-sessao/209/composicao)

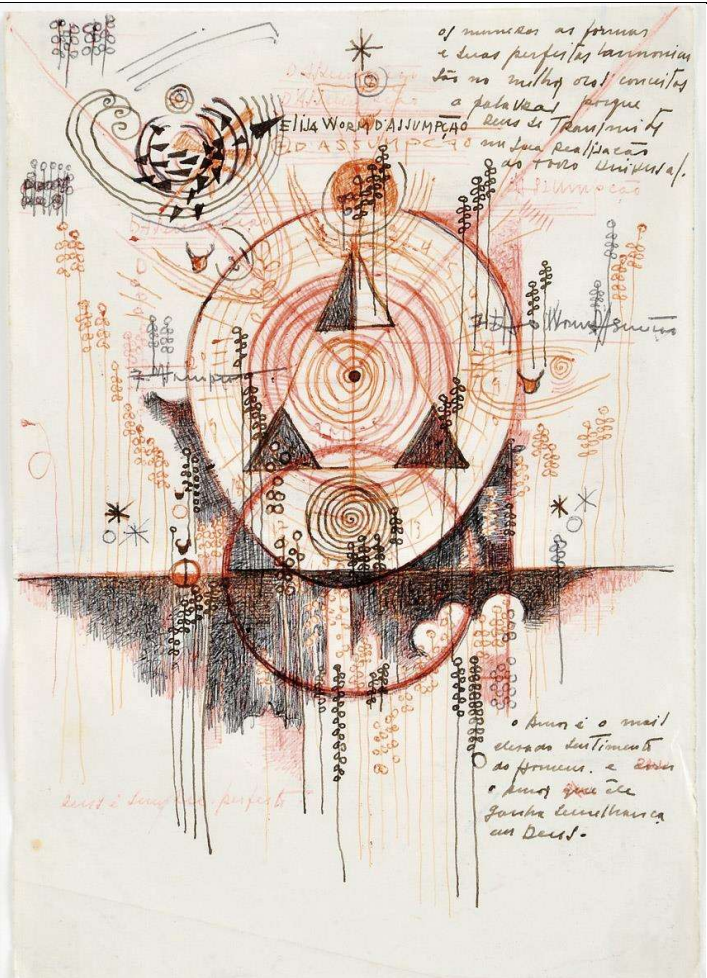
/		Duas composições : Homenagem a Garcia Lorca e Composição, 1960-1961.	Composição (obra da esquerda): óleo sobre tela, 120 x 100	Nota: fotografia encontrada entre os relatórios de D'Assumpção à FCG, parte do seu processo de bolseiro disponível nos arquivos da Fundação. Informações retiradas do "índice descritivo" escrito pelo pintor.
/		Composição, 1960-1961	Óleo sobre tela, 120 x 100 cm.	Nota: fotografia encontrada entre os relatórios de D'Assumpção à FCG, parte do seu processo de bolseiro disponível nos arquivos da Fundação. Informações retiradas do "índice descritivo" escrito pelo pintor.

/	 Foto 2862	Soudade, 1960-1961.	Óleo sobre tela, 135 x 120.	Nota: fotografia encontrada entre os relatórios de D'Assumpção à FCG, parte do seu processo de bolseiro disponível nos arquivos da Fundação. Informações retiradas do "índice descritivo" escrito pelo pintor.
/	 Foto 2866	Primeiro estudo para a obra "Génesis II", 1960-1961	Óleo sobre tela, 100 x 97 cm.	Nota: fotografia encontrada entre os relatórios de D'Assumpção à FCG, parte do seu processo de bolseiro disponível nos arquivos da Fundação. Informações retiradas do "índice descritivo" escrito pelo pintor.
/	 - D'Assumpção - Foto 2867	Segundo estudo para a obra "Génesis II", 1960-1961	Óleo sobre tela, 35 x 50 cm.	Nota: fotografia encontrada entre os relatórios de D'Assumpção à FCG, parte do seu processo de bolseiro disponível nos arquivos da Fundação. Informações retiradas do "índice descritivo" escrito pelo pintor.

/		Sem título, 1962.	Óleo sobre madeira, 9 x 7.5 cm.	Obra leiloadada em 07/05/2023, Cabral Moncada Leilões, lote 8 (https://www.cml.pt/leiloes/fa/online/100011/lotas/8/sem-titulo)
/		(Pormenor das costas da obra anterior)		

/		Sem título, 1963.	Técnica mista sobre papel, 4 x 4 cm.	Obra leiloadada em 08/03/2010, Cabral Moncada Leilões, lote 174 (https://www.cml.pt/leiloes/2010/115-leilao/sessao-unica/lote-174/sem-titulo)
/		Retrato de Elisa Worm, 1963.	/	Coleção de Elisa Worm.

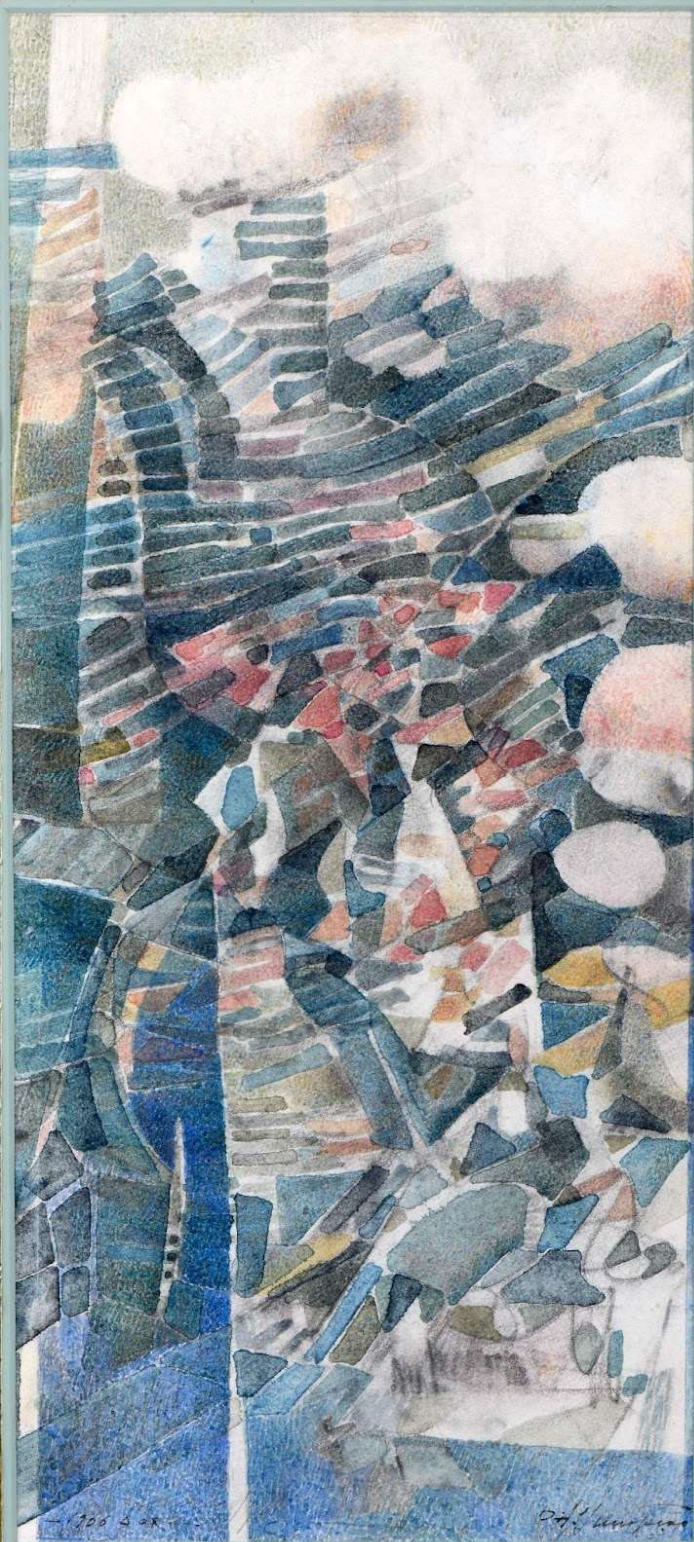
/		La Peri, 1963.	Desenho, 11 x 15.5 cm.	Obra leiloadada em 20/10/2014, Cabral Moncada Leilões, lote 422 (https://www.cml.pt/leiloes/2014/162-leilao/1-sessao/422/la-peri)
/		Sem título, 1963.	Lápis de cor sobre papel, 12 x 25 cm.	Coleção de Elisa Worm.
/		Retrato de Elisa Worm, 1963-1969.	/	Coleção de Elisa Worm.

/		Sem título, 1963-1969.	Técnicas mistas sobre papel, 19 x 13.5 cm.	Obra leiloadada em 21/10/2013, Cabral Moncada Leilões, lote 85 (https://www.cml.pt/leiloes/2013/152-leilao/sessao-unica/85/sem-titulo)
---	--	---------------------------	--	---

/		Sem título (Bailarina Elisa Worm), 1965.	Técnica mista sobre papel, 20.5 x 13.5 cm.	Obra leiloadada em 18/10/2007, Palácio do Correio Velho, leilão nº 181 (https://vart.pt/obra/2456/sem-titulo-bailarina-elisa-worm/)
/		Sem título, 1965.	Técnicas mistas sobre papel, 15 x 30 cm.	Coleção de Elisa Worm.

/			Sem título, 1965.	Técnicas mistas sobre papel, 30 x 40 cm.	Coleção de Elisa Worm.
/			Sem título, 1965.	15 x 20 cm.	Coleção de Elisa Worm.

/

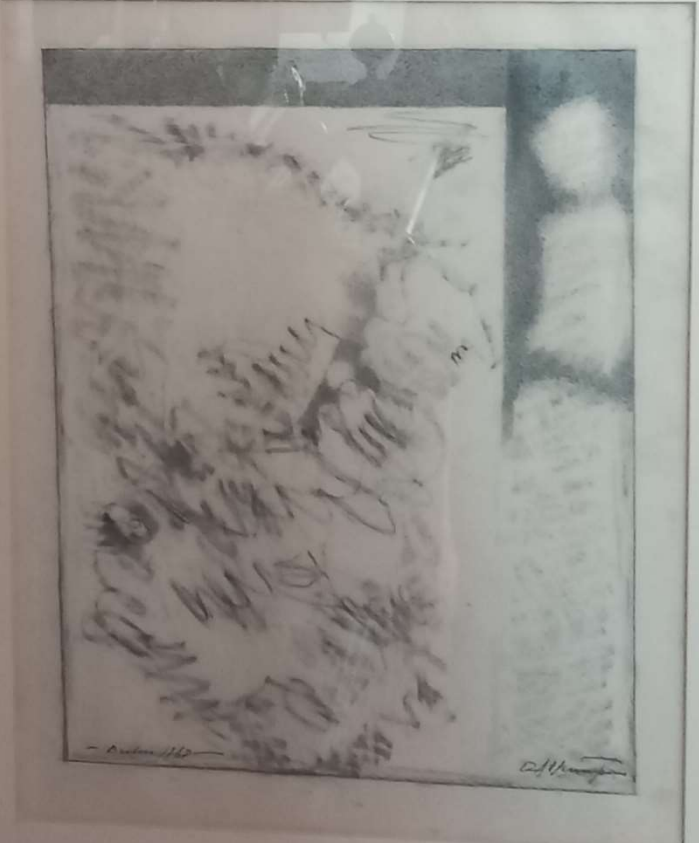


Sem título,
1966.

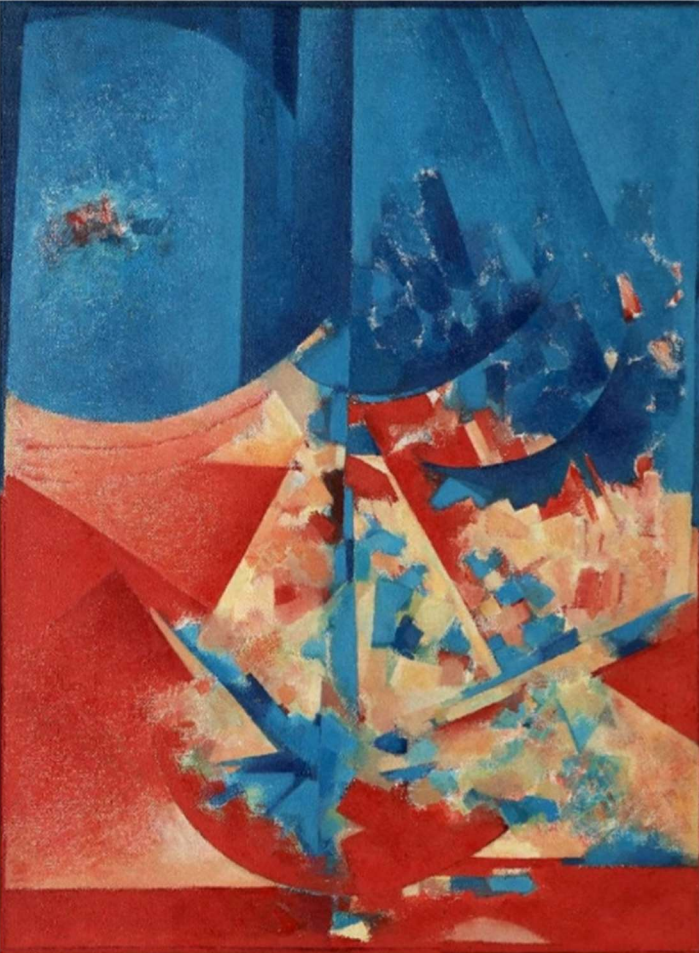
Guache, 44 x
20 cm.

Coleção de João Pinto
de Figueiredo.

Obra exposta na
exposição
retrospectiva na FCG
em 1985.

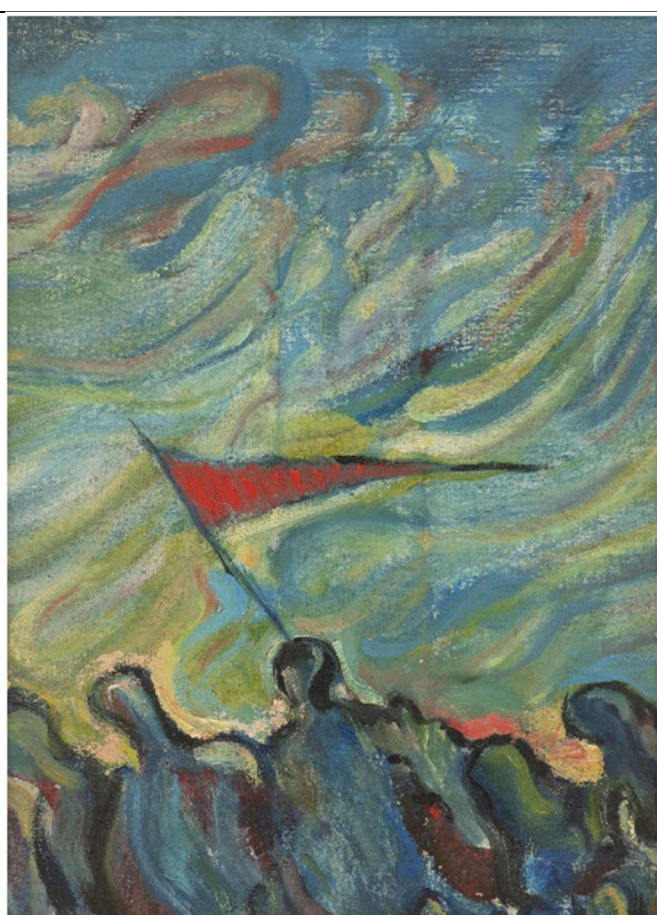
/		Sem título, 1968.	Desenho, 35 x 28 cm.	Coleção de Elisa Worm.
/		Sem título, /	Óleo sobre sarapilheira, /	Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Obra exposta na exposição retrospectiva no Palácio Póvoas em 2000. Nota: apesar de não ter datação oficial, pode ser filiada aos “vitrais” dos finais da década de 50.

/			Sem título, /	Óleo sobre cartão, /	Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Nota: apesar de não ter datação oficial, pode ser filiada aos “vitrais” dos finais da década de 50.
/		Figura feminina, /		Óleo sobre madeira, /	Obra leiloadada em 14/12/2020, Palácio do Correio Velho, lote 279 https://www.askart.com/auction_records/Manuel_DAssumpcao/11215918/Manuel_DAssumpcao.aspx#preview-6) Nota: apesar de não ter datação oficial, assinatura “Rosiel” aponta para cronologia recuada.

/		VERMELHO * 07, /	Óleo sobre tela, 81 x 60 cm.	Obra leiloadada em 29/09/2014, Renascimento, lote 162 https://www.invaluable.com/auction-lot/dassumpcao-1926-1969-vermelho-07-red-07-162-c-7abcef8583) Obra exposta na exposição retrospectiva no Palácio Póvoas em 2000. Nota: apesar de não ter datação oficial, pode ser filiada a outros trabalhos de 1966 a 1969.
/		Sem título, /	Acrílico sobre contraplacado, 30.5 x 40 cm.	Obra leiloadada em 23/04/2015, P55 – Second Hand Luxury, lote 27 https://www.invaluable.com/auction-lot/manuel-trindade-dassumpcao-1926-1969-27-c-a174597b64) Nota: grandes semelhanças à obra <i>Paysage, La Ciotat</i> (1952) de Nicolas de Staël https://img.artlogic.net/w_1600,h_1020,c_limit/exhibit-e/63936142fcaaf75ae-f06bd82/4c15ee2b0a07458995fb14884f8d38a4.jpg)

/		Sem título, /	Desenho, 27 x 20.5 cm.	Obra leiloadada em 27/04/2015, Palácio do Correio Velho, lote 381 (https://www.invaluable.com/auction-lot/dassumpcao-lapis-sobre-papel-27-x-20-5-cm-381-c-ddd460480b)
---	--	---------------	------------------------	---

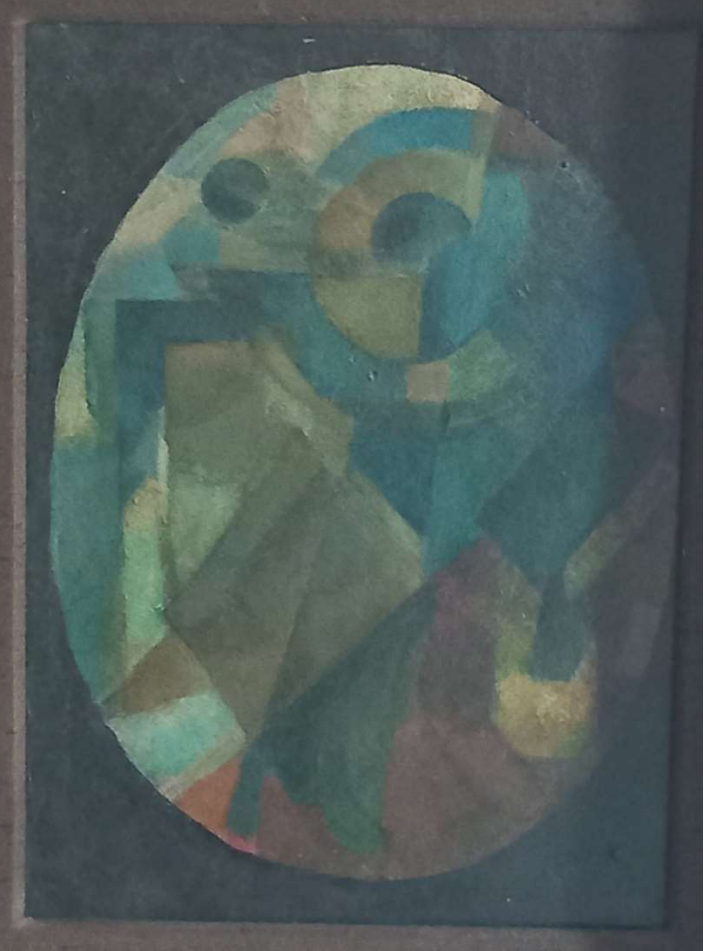
/			Sem título, /	Aquarela sobre papel, 35 x 12.5 cm.	Obra leiloadada em 14/05/2019, Marques dos Santos, lote 231 (https://www.invaluable.com/auction-lot/manuel-dassumpcao-1926-1969-untitled-231-c-0a646f6940)
---	--	--	---------------	-------------------------------------	--

/		Sem título, /	Óleo sobre madeira, 38 x 28 cm.	Obra leiloadada em 30/09/2019, Marques dos Santos, lote 323 (https://www.invaluable.com/auction-lot/manuel-dassumpcao-1926-1969-untitled-323-c-7384376ba6#)
/		Auto-retrato, /	Guache sobre papel, 22.5 x 16.5 cm.	Obra leiloadada em 19/02/2006, Palácio do Correio Velho, leilão nº 161 (https://vart.pt/obra/10621/auto-retrato/)

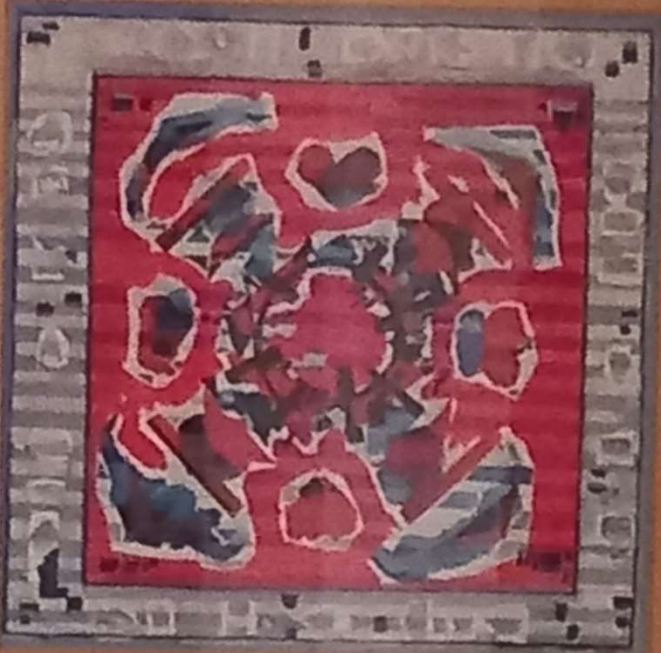
/			FACES/Conspiração, /	Técnicas mistas sobre cartão, 25 x 20.2 cm.	Obra leiloadada em 08/08/2007, Palácio do Correio Velho, leilão nº 178 (https://vart.pt/obra/9877/facesconspiracao/)
/			Figuras, /	Acrílico sobre papel, 25 x 16 cm.	Obra leiloadada por Oportunity Leilões, lote 5108 (https://oportunityleiloes.auctionserver.net/view-auctions/catalog/id/1306/lot/423710/Lote-5108-D-Assump-o-1926-1969-Original-Acr-lico-sobre-papel-assinado-motivo-Figuras-com-25x16-cm-moldura-com-43x35-cm-leo-sobre-tela-deste-pintor-foi-vendido-numa-leiloeira-de-Lisboa-por-60-000-em-Maio-de-2015-Nota-Manuel-Trindade-D-Assump-o-foi-um-pintor-portugu-s-do-s-culo-XX-A-sua-obra-inicial-enquadra-se-no-mbito-do-surrealismo-para-mais-tarde-optar-por-uma-forma-de-abstrac-o-Em-1947-como-bolseiro-da)

				Funda-o-Calouste-Gulbenkian-partiu-para-Paris-onde-se-tornou?url=%2Fview-auctions%2Fcatalog%2Fid%2F1306%2F%3Fpage%3D1%26sort%3D5%26dir%3D0%26items%3D50)
/		Fandango, /	Técnicas mistas sobre cartão, 23.8 x 17.7 cm.	Obra leiloadada em 18/10/2007, Palácio do Correio Velho, leilão nº 181 (https://www.vart.pt/obra/2472/fandango/)

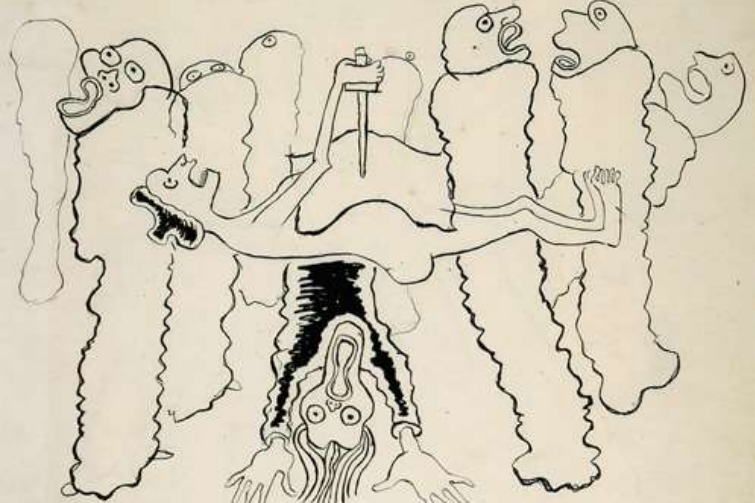
/		Sem título, /	Óleo sobre papel, /	Obra leiloadada por Palácio do Correio Velho (https://vart.pt/obra/8606/sem-titulo/)
/		Sem título, /	Óleo sobre cartão, 15 x 23 cm.	Coleção de Elisa Worm.
/		Sem título, /	Lápis sobre papel, /	Coleção de Elisa Worm.

/		Sem título, /	Óleo sobre madeira, 28 x 20 cm.	Coleção de Elisa Worm.
/		Sem título, /	/	Coleção de Elisa Worm.

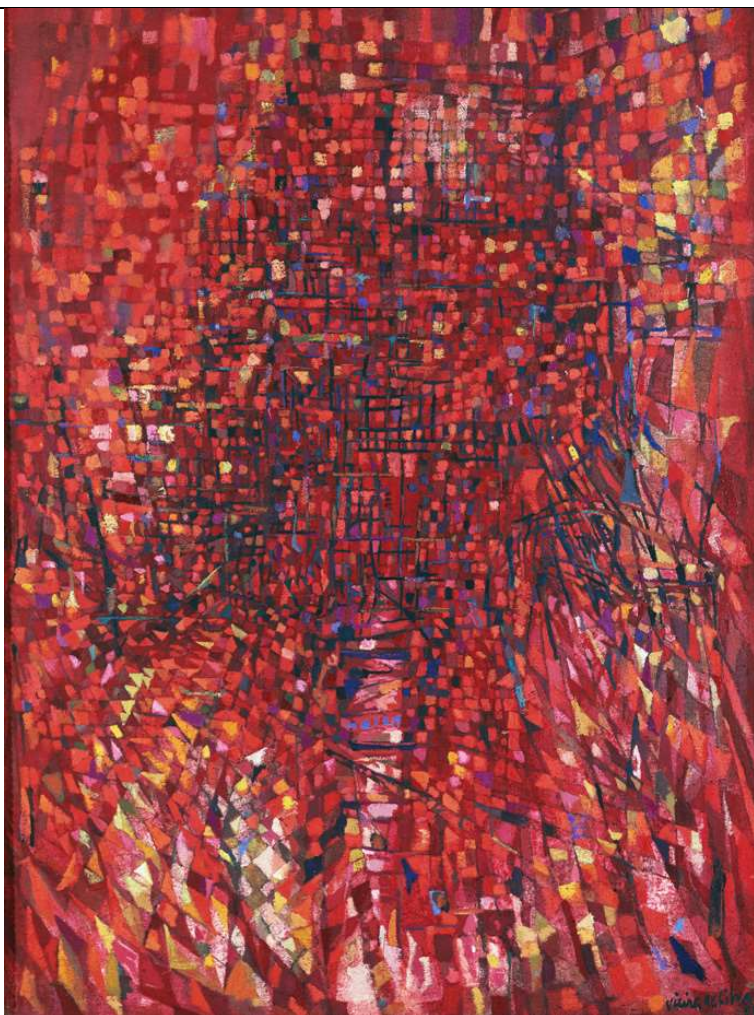
/		Duas composições abstratas, /	/	Coleção de Elisa Worm.
/		Sem título, /	Óleo sobre tela, /	Coleção de Elisa Worm
/		Sem título, /	Óleo sobre tela, 13 x 17 cm.	Coleção de Elisa Worm.

/		Sem título, /	Aquarela sobre papel, 23 x 19.5 cm.	Coleção de Elisa Worm.
/		Sem título (composição inacabada), /	Óleo sobre tela, 52 x 87 cm.	Coleção de Elisa Worm.

LISTA DE FIGURAS

Nº	Imagem	Informações
I (p. 43)		Mário Eloy, <i>Suicídio</i>, 1940-1045. Tinta-da-china sobre papel, 25 x 37 cm.
II (p. 46)		Max Ernst, <i>The Stolen Mirror</i>, 1941. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Informações e reproduções em: https://www.christies.com/lot/lot-max-ernst-the-stolen-mirror-5493627/

III
(p. 88)



Vieira da Silva, *Interieur Rouge*, 1951. Óleo sobre tela.

Informações e reproduções em:

<https://www.narthex.fr/events/exposition-vieira-da-silva-loeil-du-labyrinthe-au-musee-cantini-a-marseille>

IV
(p. 97)



Robert Delaunay, *Rhythmes*, 1934. Óleo sobre tela, 145 x 113 cm. Coleção do Centro Georges Pompidou.

Informações e reproduções em:

https://www.europeana.eu/en/item/2063621/FRA_280_010