

Armadilhas & Cadeados

Heron P. Nogueira

Uma exposição na Galeria 111.
Lisboa, 2025.



Salto no tabuleiro

Notas breves sobre pintura e jogo,
a partir do trabalho de Heron P. Nogueira

Há um equívoco que insiste em assombrar as salas de exposição: a ideia de que olhar para uma pintura é um exercício de tradução. Vivemos sob uma espécie de ansiedade que nos leva a procurar, atrás da mancha de cor, um texto escondido ou um código que valide a nossa presença diante da obra. É como se a experiência visual só fosse legítima se pudesse ser convertida numa forma linguística, como se a compreensão fosse uma obrigação de descodificar um segredo, uma mensagem subliminar e que, para a decifrar, tivéssemos de estar, de certo modo, capacitados para isso. E só alguns, assim, estariam capacitados para isso. Mas a pintura, tal como a entendo, não é uma mensagem encriptada à espera de um intérprete; é, antes de tudo, um jogo. E isso nada tem que ver com a ideia de distração, pelo contrário: quem o observar com atenção perceberá que jogar é um ato que exige presença. Pintar e olhar para uma pintura é também isso: uma prática sistemática onde o artista e o espectador entram, por assim dizer, numa negociação com a matéria. Isso significa que o pintor não chega à tela ou ao papel com uma vontade fechada ou um destino antecipado. O que é verdadeiramente vital e interessante no trabalho do pintor é o facto de ele não saber, à partida, onde vai chegar. Posso imaginar, e confirmo pelo testemunho de algumas conversas que trocámos, o Heron P. Nogueira a passar horas — dias — diante de uma obra em curso, a observar o comportamento da tinta à claridade do espaço do atelier ou a relação entre duas cores. É, digamos assim, um exercício que se desenvolve numa lógica de pergunta-resposta, guiado por um diálogo físico que só termina quando a matéria deixa de motivar perguntas.

Entrar nesta exposição exige, por isso, um gesto elementar de despojamento: deixar à porta o "manual de instruções" que trazemos debaixo do braço quando visitamos uma galeria. Porque se instalou um vício contemporâneo de querer "perceber" o que o artista quis dizer, como se o artista

fosse o emissário de uma verdade e nós aqueles que aguardavam pela sua revelação. Mas, e se não houver nada a perceber? E se a pintura for apenas — e "apenas" é aqui realmente importante — o resultado de uma atenção movida sobre uma superfície?

É necessário fazer justiça cronológica à forma como nos relacionamos com a pintura, e é nela que reside o primeiro grande desafio. Ele define-se por percebermos o seguinte: no seu atelier, o artista habita um tempo que é circular, elástico e, acima de tudo, lento. Tem que ver com o tempo da secagem, da espera pela luz certa, do recuo físico para observar a tela novamente, do arrependimento que leva a rasurar e, por vezes, a recomeçar. Cada obra contém, em potência, horas de observação — é um tempo que se sedimenta sobre o suporte como camadas geológicas de decisão e de dúvida. A pintura de Nogueira não se apressa; ela exige-lhe paciência e uma disponibilidade para que o gesto não seja apenas uma reação, mas uma resposta maturada. No entanto, quando essa mesma obra chega à parede da galeria, ela enfrenta um outro tempo, o do "consumo". Por vezes, entramos nas salas de exposição com o tique nervoso de quem quer "ver tudo" em poucos minutos. Olhamos, registamos a mancha, rotulamos e passamos à forma seguinte. Um modo de ver que ignora a presença física da pintura e a substitui por uma validação intelectual rápida. Mas este conflito de que falo, entre o tempo da mão e o tempo do olhar é central no trabalho de Nogueira, pelo que, ao propormos que a entrada na galeria seja uma entrada num jogo ou numa brincadeira, estamos, na verdade, a sugerir um abrandamento. Que o jogo não seja jogado à pressa, mas que a brincar nos libertemos do tempo e das horas. Se olharmos para uma destas pinturas com a mesma rapidez de quem consome uma imagem de Instagram, ou um cartaz publicitário, as "armadilhas" de que ele nos fala nunca chegarão a disparar e os "cadeados" permanecerão fechados.

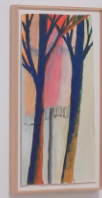
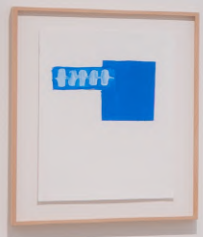
Se ajudar, pensem numa criança a brincar: a seriedade absoluta, a concentração férrea, o modo como as regras são inventadas à medida que a necessidade do jogo as dita. É essa a natureza do jogo de que vos falo. Porque é também essa, segundo entendo, a natureza do trabalho de Nogueira: no seu atelier, a pintura não é um projeto planeado, mas a tal negociação. A tinta escorre, e o artista tem de

decidir se aceita esse desvio ou se o contesta (é um exemplo); quer dizer, há entre ele e a obra uma conversa constante entre o que o artista quer fazer e o que a pintura exige ser. Podíamos até dizer que afirmar que o artista "faz" uma pintura é, em certa medida, uma imprecisão. No caso de Nogueira, funcionaria a ideia de que ele a permite, de acordo com o que por ela é dado como possível. E é esta autonomia da matéria que coloca a pintura no campo da ontologia. Pintar é também saber ouvir, é entender a obra como um parceiro de diálogo autônomo, com a vontade própria que lhe garante, digamos assim, a sua vitalidade! Se o artista pudesse saber exatamente como e quando a pintura termina, a pintura ficaria seca e inerte; mas, na medida em que resiste, ela torna-se viva.

Tal autonomia transita do atelier para a galeria e, assim, quando nos colocamos diante destas superfícies, é justo percebermos como a obra continua a exercer a sua soberania, que, por isso, ela não se deixa apreender de uma só vez, justamente por subsistir enquanto conjunto de relações mais ou menos perene na sua forma compreensiva. Para o espectador, aceitar esta autonomia significa aceitar que a obra tem o direito de nos ignorar ou de nos confrontar. Às vezes, a pintura pode impor uma distância, outras, convidar-nos a cair na profundidade cromática, compositiva, etc. Trata-se de uma relação de coexistência, e não de submissão a ela, que permite ver a obra como um mundo em si mesma, com as suas próprias leis, as suas próprias exigências. Por isso, entendo que tratar a pintura como um parceiro autônomo é, no fundo, reconhecer que a arte é um processo de negociação sem fim. No atelier, o artista negocia com a química e com o gesto; na galeria, nós negociamos com a nossa percepção e com as nossas memórias, a nossa sensibilidade. Em ambos os casos, a obra é o elemento ativo, o polo que gera a tensão originária. E, se estivermos dispostos a ouvir as perguntas que as pinturas nos fazem — perguntas que não se formulam em palavras, mas em vibrações de luz e peso —, perceberemos que o jogo de Nogueira não é sobre o que ele fez, mas sobre o que a pintura, agora, nos faz ser: presentes, atentos e, acima de tudo, disponíveis para o que dela vier.

Neste caso, o título "Armadilhas e Cadeados" não deve, igualmente, ser lido como um enigma literário. Esqueçamos, por ora, os dicionários. Deixemo-nos atravessar pelo som, pela textura das palavras. Elas próprias, são parte do jogo, da brincadeira, são conceitos lançados ao espaço que se juntam ao jogo das manchas sobre a tela e o papel. Trata-se do jogo de desaprender. O convite que o trabalho de Nogueira nos faz é o de um saudável estado de ignorância que, em vez de ver "uma árvore" ou "uma estrutura", veja o verde, a linha hesitante, o peso da tinta sobre o suporte. E aqui chegamos a um ponto crucial deste sistema de jogar: a liberdade. Ao aceitarmos que estas pinturas não têm um significado fixo e fechado, ganhamos a liberdade de as habitar sem o medo de errar ou de não sabermos o que fazer com elas. Só que aqui, em acordo com o que já fui procurando afirmar, não existem "erros" de interpretação, pois estamos perante um tipo de jogo que se inventa a si mesmo enquanto acontece. Se uma mancha te recorda o mar, aceita o mar; e se depois ela te parecer apenas uma mancha de azul, aceita o azul. As duas experiências são legítimas, e nenhuma melhor que a outra. No fundo, o convite é este também: deixar que as sensações prevaleçam; e a única regra do jogo dado é esta: estar aí simplesmente, disponíveis para brincar com o olhar, para nos deixarmos encurralar por uma composição ou libertar-nos por uma transparência, à semelhança do que acontece quando ouvimos música, nos deleitamos com a tempestade ou com o sabor de um jantar delicioso. E, no fim de tudo, ao sairmos da galeria, pode ser que tenhamos aprendido a preferir o jogo à solução.

Maria Joana Vilela, Lisboa, 2026.







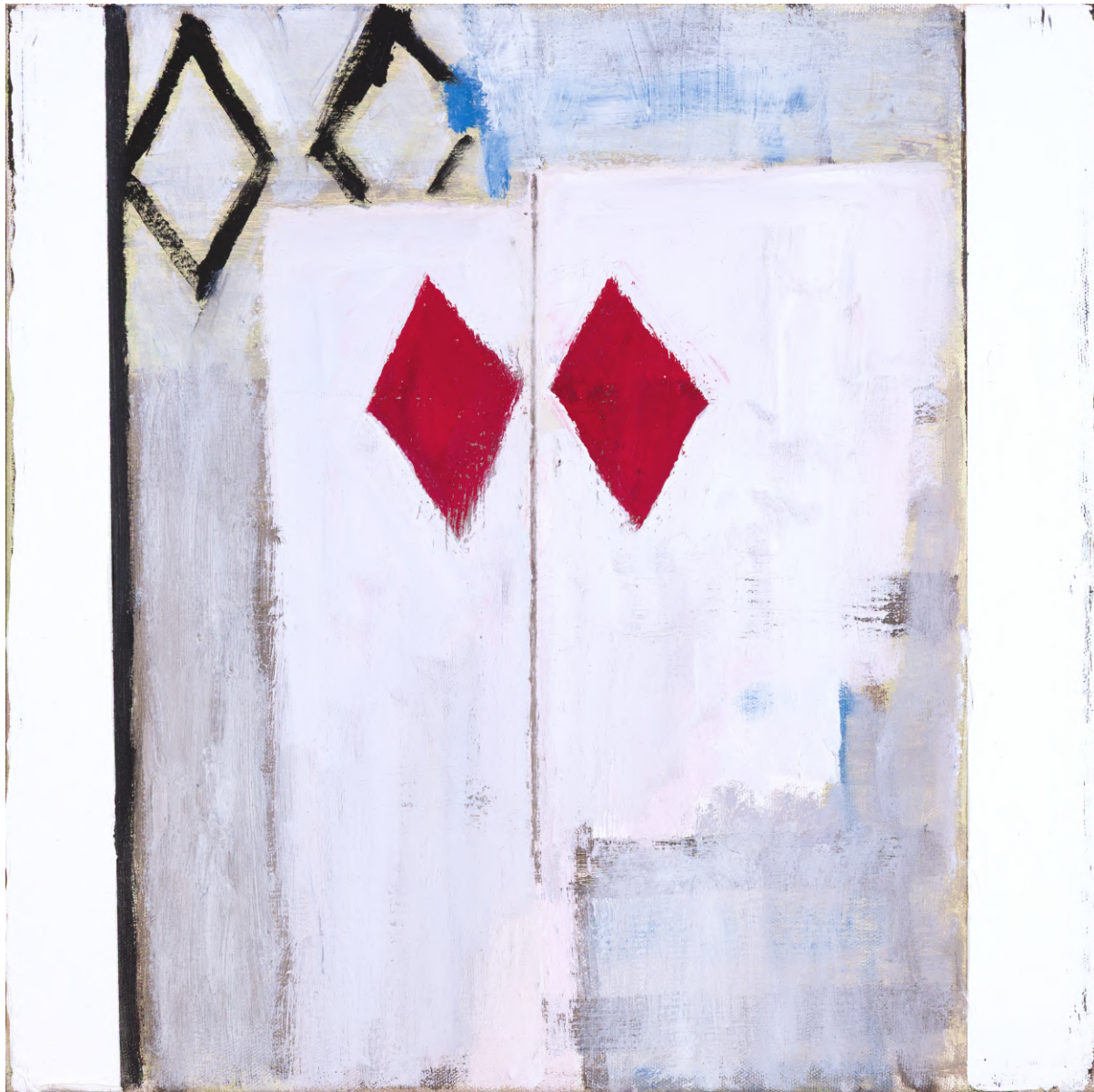
Espinhas, 2025, Óleo sobre tela, 30x40cm



Goiás Velho, 2025, Óleo sobre tela, 40x60cm



Coisas Penduradas, 2025, Tempera Ovo e Óleo sobre tela,



Meu Baralho, 2 Ouros, 2025, Óleo sobre tela, 40x40cm



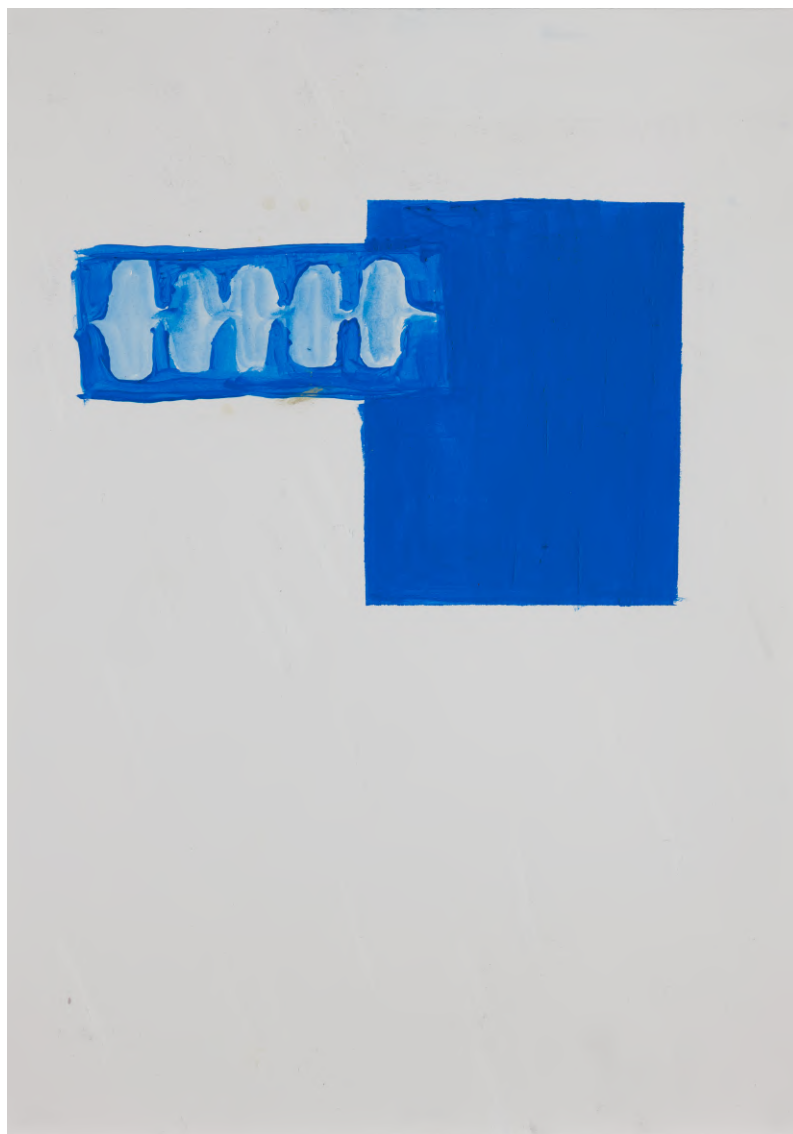
Bandeira, 2025, guache sobre papel, 63x37 cm



!!, 2025, Óleo sobre tela, 40x30cm



Sem Título, 2025, Óleo sobre tela, 50x50cm



Sem título, 2025, guache e tinta acrílica sobre papel, 42 x29,7 cm



Lurker VII, 2024, Óleo sobre madeira, 18x23.5cm



Chuva Fina, 2025, Óleo sobre tela, 150x100cm



V.O.U.N. (*Vulnerant Omnes, Ultima Necat.*) , 2025, guache sobre papel, 65,5x50,5 cm





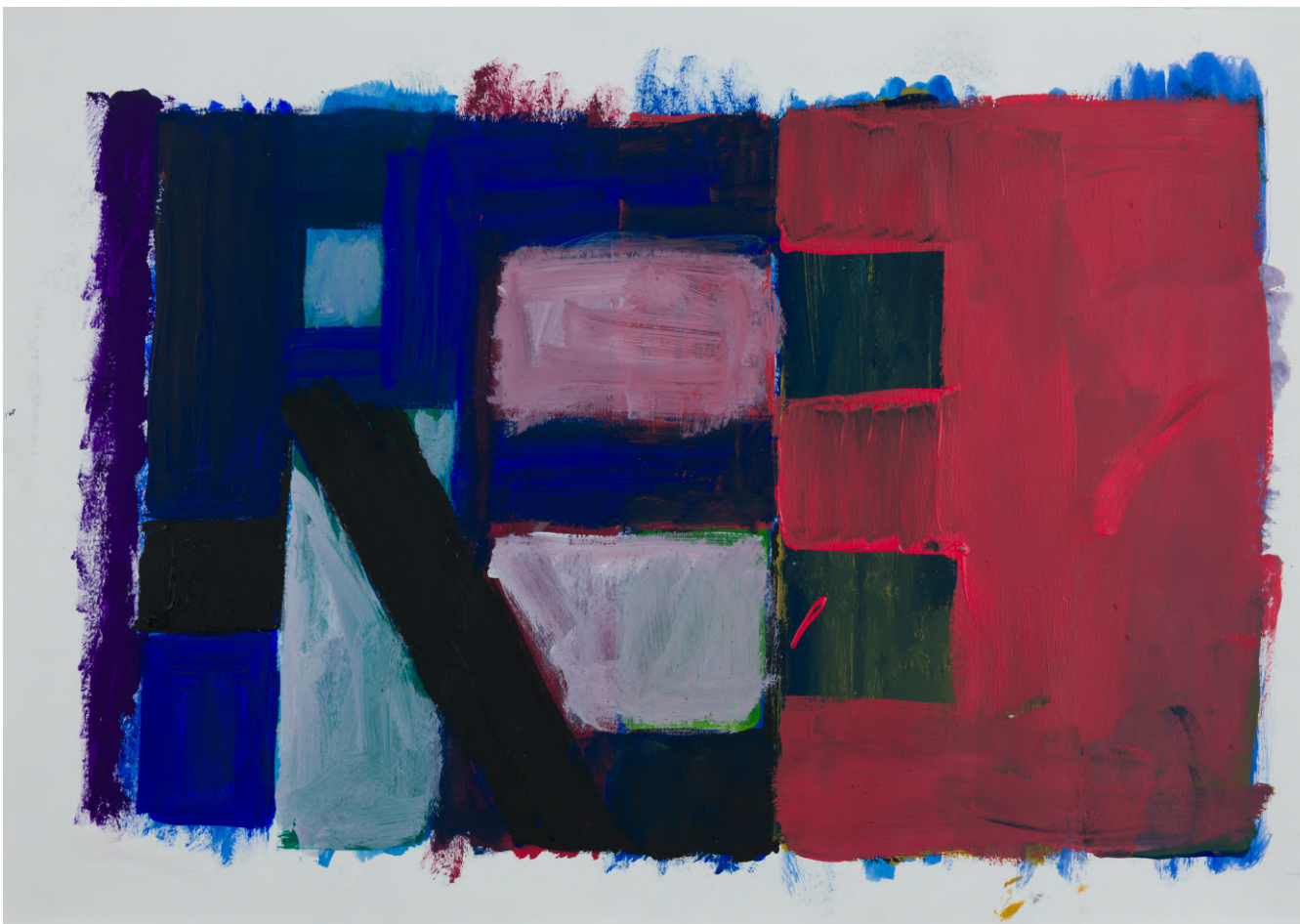
A Grande Fuga, 2024, Óleo sobre tela, 60x80cm



Sina, 2025, guache sobre papel, 29,7x42 cm



Unverso Bélico, 2025, Óleo sobre linho, 100x160cm (100x80x2)



RE: , 2025, guache sobre papel, 29,7x42 cm



Problema mereológico (constelações), 2025, guache sobre papel, 150,5x, 100,5 cm



5 Chagas, 2025, Óleo sobre linho, 55x70cm





Brilho, 2025, guache sobre papel, 29,7x42 cm



Kalila & Dimna, 2025, Óleo sobre linho, 100x120cm



Homens de ciência do século XXI, 2025, guache sobre papel, 29,7x42 cm



Tempo Emprestado, 2025, guache e tinta acrílica sobre papel, 75,5x101 cm



Sem Título, 2023, Óleo sobre tela, 24x30cm



A Chuva, 2024, Óleo sobre tela, 75x110cm



Armadura, 2025, Óleo sobre tela, 50x55cm



